

Ileana Parvu

La consistance des choses **Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné**

Presses universitaires de Provence

Les dessous de l'objet

DOI : 10.4000/books.pup.26049

Éditeur : Presses universitaires de Provence

Lieu d'édition : Aix-en-Provence, France

Année d'édition : 2021

Date de mise en ligne : 24 février 2021

Collection : Hors collection

ISBN électronique : 9791032003107



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 18 février 2021

Référence électronique

PARVU, Ileana. *Les dessous de l'objet* In : *La consistance des choses : Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné* [en ligne]. Aix-en-Provence, France : Presses universitaires de Provence, 2021 (généré le 26 avril 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/26049>>. ISBN : 9791032003107. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.26049>.

Les dessous de l'objet

Au début des années 1980, Fischli et Weiss se tournent vers un matériau plus rarement utilisé dans le domaine de l'art que la photographie, le film ou l'argile dont ils ont également usé lors des premières années de leur collaboration. Ils se mettent à tailler et à peindre une mousse synthétique appelée « polyuréthane ». Ce travail correspond d'emblée à une entreprise de reproduction des choses du monde. S'étirant sur plusieurs décennies, il connaît deux débuts. Le fil du redoublement nous permet de considérer que l'on a affaire à un même travail, à une série, alors même que les objets exécutés à partir des années 1990 diffèrent fortement de ceux de la décennie précédente. Et les différences se situent précisément à l'endroit du lien entre l'objet en polyuréthane et son modèle. À leurs deuxièmes débuts, ces œuvres tendent en effet à se confondre avec l'objet original du fait qu'elles sont à la fois plus finement taillées et plus fidèlement peintes. Le lien s'est resserré. Mais dès les années 1980, les choses faisant office de modèles pour les sculptures en polyuréthane furent reproduites à l'échelle 1 : 1. Le redoublement apparaît comme la condition d'existence de ces œuvres. Indépendamment de la décennie où elles furent exécutées, elles procèdent d'un même travail consistant à refaire. Reproduction, redoublement, refaire : à cette chaîne de mots précédés par la particule « re », on peut se demander s'il faut ajouter le terme « représentation ».

À supposer que l'on veuille bien convoquer la théorie de l'imitation pour l'examen des œuvres de Fischli et Weiss, il nous faudrait considérer la part de distance que le polyuréthane est à même d'introduire entre les sculptures et leurs modèles. Comment ces objets qui tendent à se confondre avec des biens de consommation pourraient-ils souscrire à l'écart que requiert la doctrine de l'imitation ? Le lien très étroit qui les unit à leurs modèles n'exclut-il pas qu'ils entrent dans un rapport propre à la représentation ? Mais c'est tout autrement que l'on devrait encore poser ces questions. Ce n'est pas seulement la relation mimétique que Fischli et Weiss interrogent dans leurs sculptures, mais également ce que Peter Bürger dénomme « une thèse centrale de la pensée postmoderne¹ ». Les répliques en polyuréthane ne font-elles pas référence à une société où les signes incapables d'échapper à la circularité de leur système ne renvoient qu'à d'autres signes ? Ou peut-on admettre qu'à partir d'elles l'on quitte cette chaîne de signifiés pour remonter jusqu'à un référent ?

1 Peter Bürger, *Vorbemerkung*, in Christa et Peter Bürger (dir.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1987, p. 7.

Regroupés en installations pensées pour une exposition ou un lieu spécifiques, les objets en polyuréthane ne se donnent pas en une seule fois. Ils impliquent une approche à deux temps dont on rend aisément compte dans des descriptions que l'on commence par les mots « au premier coup d'œil » pour enchaîner en écrivant « mais ensuite ». Des pans thématiques entiers sont construits dans le présent livre à partir de l'expérience faite devant les sculptures en polyuréthane. Même des fils déroulés à propos d'autres œuvres de Fischli et Weiss se trouvent noués dans ces objets qui traversent ainsi, parfois de façon sous-jacente, l'ensemble des questions que nous posons. Ici, nous ne partirons pas pourtant de ce premier coup d'œil où l'œuvre se fait passer pour ce qu'elle n'est pas. L'interrogation, qui en découle, sur la place du voir et le rôle du sujet dans le travail de Fischli et Weiss nous occupera plus loin. Notre point de départ est autre. Il réside dans le matériau : pas d'effet de tromperie du moment où l'on sait d'entrée de jeu que les sculptures sont faites de polyuréthane. Ce qui importe pour l'heure, c'est de se demander ce que sont ces objets qui ne partagent pas les circuits de leurs modèles tout en se calquant entièrement sur eux.

Dans une installation intitulée *Tisch* (*Table* 1992), Fischli et Weiss ont réuni les articles les plus divers sur une table de neuf mètres de longueur (fig. 1). Dans un grand désordre s'amoncellent des produits de nettoyage et d'entretien, des outils de bricolage, des pneus, des palettes, de la nourriture pour chiens, une brique de jus d'orange et d'autres boissons, un lecteur de cassettes. Laissons ici à nouveau provisoirement de côté une autre question qui concerne quant à elle l'usage de ces biens et nous ramène de ce fait au sujet qui tire parti d'eux. Devant les objets que regroupe la *Table*, ce n'est pas assez de faire appel au trajet de la représentation : la migration du modèle dans un matériau qui n'est pas le sien. On n'assiste pas ici aux retrouvailles à distance que la peinture sait organiser. La forme tableau aurait sinon été suffisante. Taillées dans du polyuréthane, les sculptures de Fischli et Weiss font corps avec leur modèle. Elles possèdent la même étendue dans l'espace. Cet effet de coïncidence avec l'article original les coupe de la représentation. Le gabarit, le caractère tridimensionnel, l'échelle qui reprend en tous points celle du modèle font d'elles de véritables substituts. Pour examiner ce travail de substitution, nous nous appuierons sur des figures comme le trompe-l'œil et le simulacre. Mais comment peut-on dire que ces œuvres se substituent aux « vrais » objets quand elles n'offrent aucun des services pour lesquels on se tourne vers eux ? Est-il possible de les comparer à leurs modèles au-delà de leur première couche ? La similitude ne s'arrête-t-elle pas à leur surface ? Et que pourrait-il y avoir au-delà ?



Fig. 1 - Peter Fischli et David Weiss, *Tisch (Table)*, 1992

Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables. Vue d'exposition, Schaulager, Bâle, 2009
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

À propos du matériau de ces sculptures, Fischli aime à rappeler que le polyuréthane est une mousse constituée d'air à quatre-vingt-dix pour cent². Si comme il s'en souvient, Weiss et lui-même n'y ont peut-être pas songé dès le tout début de leur travail dans ce matériau, cette propriété vient renforcer encore sur un autre plan et à une autre échelle le mouvement général dans lequel ces œuvres furent exécutées. Tailler le polyuréthane, le poncer et ajouter une couche de peinture revient à enfermer l'air à l'intérieur de la sculpture. Ce n'est qu'à la surface que ce matériau poreux se fait plus dense. Qu'est-ce à dire ? Fischli propose d'aller plus loin et de passer de l'air au rien : au-delà de la couche de peinture déposée sur le polyuréthane, il n'y aurait plus rien. Au dire de l'artiste, ces œuvres furent d'emblée associées à une façon de faire le vide. On se demandera ici si l'air bloqué derrière la surface rend forcément ces sculptures inconsistantes et si elles ne valent que par leurs dehors. Quel sens donner à l'air comme rien ? Nous trouvons-nous devant une prédominance de la surface qui l'emporterait sur les autres propriétés des choses ? Fischli et Weiss font certes appel au décalage entre dehors et dedans de l'objet, mais ce n'est pas afin de s'inscrire sur la

2 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

trajectoire de ce motif au long cours. Avant d'observer leur façon de prendre celui-ci de biais et de le faire dévier, nous mentionnerons quelques-unes de ses stations.

La profondeur qui manque

Partir des *Choses*, le roman que Georges Perec publia en 1965, comme nous le proposons ici, est d'abord un choix dicté par les retours nombreux que Fischli fait à ce livre dans sa conversation³. En l'écoutant, on se prend à imaginer un temps de la présence qui précède la rencontre : le livre aurait accompagné le travail des artistes avant même d'être lu. S'il devient très actuel au moment du projet *Sonne, Mond und die Sterne* (*Soleil, lune et étoiles*) qui en 2007 répond à l'invitation de l'éditeur Michael Ringier, le rapport à l'objet qu'il décrit semble avoir été toujours déjà là, flottant à l'horizon des installations de sculptures en polyuréthane. Mais partir des *Choses* revient également à prendre une intersection comme point de départ. C'est rendre compte de toute une circulation autour de ce texte. Un premier trajet s'effectue en amont, de Perec aux *Mythologies* de Barthes⁴; un second en aval lie l'auteur des *Choses* à Baudrillard qui au moment de clore *Le système des objets* fait appel au début du roman. Les livres nommés ici ne sont pas considérés pour ce qu'il en est de leur projet d'ensemble – pour Barthes, mettre en évidence au moyen d'un modèle sémiologique « la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle⁵ ». Nous nous attacherons plutôt à des éléments en marge – ce qui ne manque assurément pas de cohérence avec l'entreprise des *Mythologies* –, à des motifs spécifiques et aux déplacements que ceux-ci subissent en migrant d'un livre à l'autre.

Commençons donc par la fin des *Choses*. Après des années passées à désirer plus qu'ils ne peuvent acquérir, Jérôme et Sylvie quittent Paris pour s'installer à Bordeaux où ils ont obtenu le poste de directeurs d'une agence de publicité. Le livre s'achève sur l'évocation du voyage en train et la description de la table du wagon-restaurant où le couple s'apprête à déjeuner : « Le linge glacé, les couverts massifs, marqués aux armes des Wagons-Lits, les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prélude d'un festin

³ *Ibid.*

⁴ Perec n'a pas caché le fait que son roman *Les choses* doit beaucoup à Barthes. Dans une conférence qu'il a tenue en 1967 à l'Université de Warwick, il a inscrit au tableau le titre de son livre au centre d'un rectangle de quatre références : Flaubert, Antelme, Nizan et Barthes. Mais si Perec cite le nom de Barthes sans faire une mention précise d'un de ses écrits, l'historien de la littérature Claude Burgelin estime qu'il n'est pas impossible de considérer *Les choses* comme une transformation en roman des *Mythologies*. G. Perec, Pouvoirs et limites du romancier français contemporain, conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick, transcription Leslie Hill, in Dominique Bertelli et Mireille Ribière (dir.), *Entretiens et conférences* vol. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 82; Claude Burgelin, *Les Choses*, un devenir-roman des *Mythologies*?, *Recherches & Travaux*, 77 | 2010, en ligne : [<http://recherchestravaux.revues.org/426>].

⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 7.

somptueux. Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide⁶. » Ce qui se met en place dans les dernières lignes du livre et donne des éléments pour penser le désir insatiable que Jérôme et Sylvie éprouvent devant les biens de consommation, c'est un motif de disjonction. Perec introduit un décalage entre ce qui entoure le repas et le repas lui-même. Les dehors sont somptueux, la chose elle-même inconsistante. Dans l'unité du tout apparaît une fissure. Si à la fin de son roman Perec se souvient d'une mythologie intitulée « Wagon-restaurant » où Barthes mentionne le « linge glacé » et les « couverts massifs⁷ », il ne fait pas sien le mouvement de cet article. Barthes a certes lui aussi usé d'un décalage, mais celui-ci ne se rapporte pas à la relation entre apprêts et repas. Le ressort de son texte réside plutôt dans le contraste entre enracinement et voyage : « Dans le luxe Cook, au contraire, la massivité des objets suggère toujours qu'en dépit des caractères spéciaux du voyage (singularité, anonymat), on vient de les tirer d'une armoire cossue, dont les racines, comme au plus profond de nos campagnes, plongeraient dans la terre⁸. »

Dans « Wagon-restaurant », il est pourtant une notion dont les prolongements pourraient avoir donné lieu à la disjonction introduite par Perec à la fin des *Choses* : le simili. La mention par Barthes du linge glacé et des couverts massifs est prise entre deux expressions qui se renforcent l'une l'autre pour signifier un manque de consistance derrière des dehors qui prétendent le contraire. Devant ces objets qui attesteraient, selon Barthes, la persistance d'une « civilisation du *simili* », on assisterait à un « mirage de la solidité ». Ce qui l'emporte, c'est le faire-croire. Aussi le goût pour le simili distingue-t-il la société française de la « vie américaine » où l'objet se donne pour ce qu'il est : construit dans des matériaux, comme le papier, qui ne survivent pas à son usage, il est voué à une destruction rapide. La notion de simili renvoie avant tout à la prétention. C'est une imitation qui tend vers le haut. Dans une mythologie consacrée au plastique, Barthes écrit que ce matériau bouleverse la donne du simili dès lors qu'il renonce au caractère somptueux de l'imitation pour la tirer vers le commun, le banal. Prosaïque, il est « tout entier englouti dans son usage⁹ ». S'il révolutionne le simili, c'est que celui-ci « faisait partie d'un monde du paraître, non de l'usage ; il visait à reproduire à moindres frais les substances les plus rares, le diamant, la soie, la plume, la fourrure, l'argent, toute la brillance luxueuse du monde¹⁰ ». Un repas qui ne soutient pas le luxe présomptueux des apprêts : le décalage perceptible

6 Georges Perec, *Les choses*, Paris, R. Julliard, 1965, p. 142-143.

7 L'article « Wagon-restaurant » a paru dans la rubrique « Mythologies » de la revue *Lettres nouvelles* après la publication du recueil de 1957. R. Barthes, *Wagon-restaurant* [1959], *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 946.

8 *Ibid.*, p. 946.

9 R. Barthes, *Le plastique*, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 161.

10 *Ibid.*

dans les dernières lignes des *Choses* semble pousser plus avant l'opération du simili. Entre dehors et dedans, la scission ira grandissant.

Pour rendre compte des transformations subies par les objets du quotidien dans les années 1960, Baudrillard se tourne, dans la conclusion du *Système des objets*, vers le livre de Perec. La description placée en ouverture du roman témoignerait, selon le sociologue, de la disparition des choses que remplacent des signes. À propos de son livre, Perec dit bien que l'attraction exercée par l'objet sur ses personnages ne tient pas à l'objet physique lui-même, mais à l'objet tel qu'il leur apparaît dans sa mise en mots : « J'ai essayé de montrer pourquoi les poutres apparentes c'est le mot "poutres apparentes" d'abord et ce n'est finalement que cela¹¹. » Le propos de Barthes dans *Système de la Mode* (1967) n'est pas autre quand il entreprend d'examiner le vêtement féminin « tel qu'il est aujourd'hui décrit par les journaux de Mode¹² ». Perec n'a par ailleurs pas manqué de faire savoir que différents magazines et guides l'ont accompagné dans l'écriture de son roman¹³. Mais en usant de l'apposition « objets/signes », Baudrillard ne désigne pas cette part verbale des choses. Ce n'est pas l'objet comme signifié qu'il vise, mais la privation qui réduit les choses à des signes. Baudrillard note leur façon d'exceller dans la « référence » au détriment de toute autre qualité. Ce qui leur fait désormais défaut, c'est, selon le sociologue, la présence et l'histoire. Pareils à des coquilles vides, les objets s'épuisent dans un jeu de renvois à différents styles ou ambiances – Baudrillard cite les « références : orientale, écossaise, early american¹⁴ ». Ils n'existent que par leurs dehors et le vide au-dedans rejaillit sur la relation de Jérôme et Sylvie, « pure complicité transparaissant dans le système d'objets qui la signifie¹⁵ ».

En posant l'équivalence entre objet et signe, Baudrillard tend surtout à définir la consommation. Si telle qu'il la décrit, celle-ci ne connaît pas de limites, c'est que le lien unissant bien et besoin est rompu, annulant ainsi la possibilité d'une saturation¹⁶. En tant que « pratique idéaliste totale¹⁷ », la consommation ne concerne pas l'objet,

11 G. Perec, Interview par Pierre Desgraupes, émission télévisée, « Lectures pour tous », ORTF, 6 octobre 1965 (nous transcrivons). G. Perec, *Entretiens et conférences* vol. I, *op. cit.*, p. 21. Interview en ligne : [<http://www.ina.fr/video/I00005530>].

12 R. Barthes, *Système de la Mode* [1967], *Œuvres complètes* t. 2, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 897, (nous soulignons).

13 G. Perec, Pouvoirs et limites du romancier français contemporain, Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick, in D. Bertelli et M. Ribière (dir.), *Entretiens et conférences* vol. I, *op. cit.*, p. 83 : « Barthes – j'aurais dû ajouter *Madame Express* en dessous – m'a servi réellement à titre de corpus, c'est-à-dire que j'ai écrit *Les choses* avec une pile de *Madame Express*, et, pour me laver les dents après avoir lu un peu trop de *Madame Express*, je lisais du Barthes [...] ».

14 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 279.

15 *Ibid.*, p. 280.

16 *Ibid.*, p. 282.

17 *Ibid.*, p. 280.

mais le signe et sa place à l'intérieur d'un système. La relation à l'objet elle-même – qui est le véritable propos de l'étude de Baudrillard¹⁸ – s'idéalise, se fait « idée ». Ce dont le sociologue semble rendre compte ici, c'est d'une perte générale de consistance. On ne se porte plus vers l'objet pour ce qu'il est, mais pour ce à quoi il renvoie. Il devient creux et sa matérialité est la rançon d'une accumulation sans limites. Ce qu'il advient des choses qui n'entrent pas dans le circuit ouvert aux objets changés en signes, Perec le montre dans un épisode de son roman. Alors qu'ils se sont installés en Tunisie, Jérôme et Sylvie tombent lors d'un de leurs voyages dans le pays sur ce que l'auteur des *Choses* décrit comme « la maison de leurs rêves¹⁹ ». Or il se trouve, selon l'expression de Perec, que « cette maison est morte²⁰ ». Si le couple ne parvient pas à éprouver le désir de l'acquérir, c'est qu'elle se situe à l'extérieur d'un système déterminé. Loin de Paris, il est impossible de lui attribuer de la valeur, dès lors qu'elle est dépourvue de tout rapport à d'autres objets/signes. Mais adoptant un point de vue quelque peu différent, on pourrait également estimer que ce qui fait obstacle à son attrait, c'est sa trop grande consistance. La circulation rapide requiert la légèreté des choses. C'est ici que les objets/signes de Baudrillard croisent le simili de Barthes. La massivité est écartée. Les choses renoncent à leur solidité, elles s'allègent en se vidant.

Le fil de la perte de consistance des choses, il semble possible de le dérouler au-delà des années 1960. En 1984, Fredric Jameson publie dans la *New Left Review* un article intitulé « Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism » où il décrit le postmodernisme au moyen de la notion de « *depthlessness*²¹ ». Rapprocher Jameson de Baudrillard n'a évidemment rien d'inédit, dès lors que l'auteur de « Postmodernism » n'a jamais caché la dette contractée à l'égard du sociologue français²². Mais dans le livre qu'il publia en 1991, le renvoi explicite à Baudrillard se fait dans un contexte plus général ou différent, qui ne concerne pas la notion de *depthlessness*. Si comme nous l'entendons, il y a néanmoins lieu de relier objet/signe et *depthlessness*, ce n'est pas en supposant sur ce point un rapport direct entre les deux auteurs. On aurait plutôt affaire ici à une résonance diffuse des écrits du sociologue dans la réflexion de Jameson sur le postmodernisme.

Dans le passage du simili ou de l'objet-signe à la *depthlessness*, la dualité se retire au profit de l'unité. Il est vrai que cela, les mots ne le disent pas : les expressions « simili » ou « objet-signe » renvoient davantage à la notion de surface que le terme « *depthlessness* » qui insiste sur l'absence de profondeur. La déploration d'une perte qui

18 *Ibid.*, p. 9.

19 G. Perec, *Les choses*, op. cit., p. 129.

20 G. Perec, Interview par Pierre Desgraupes, op. cit.

21 Cet article est repris en tant que première partie d'un livre que Fredric Jameson a publié sous le même titre en 1991. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit.

22 *Ibid.*, p. 549.

entretient la figure du deux se trouve pourtant bien du côté de Baudrillard. Son recours à l'apposition « objet-signe » correspond au regret de voir s'évaporer la matérialité ou la réalité des choses²³. Là n'est nullement le propos de Jameson. En nommant ce qu'il nie – la profondeur –, le terme « *depthlessness* » semble s'inscrire dans le registre de l'évocation de ce qui a disparu. Dans le texte de Jameson, il dépasse cependant le va-et-vient entre matérialité et « idée » que produit l'objet-signe de Baudrillard. Il s'immobilise. Son lieu est unique : à l'exclusion de tout autre endroit, il désigne la surface des choses.

Cela fait partie des points forts de l'essai de Jameson que d'associer aux notions des cas d'étude concrets et d'examiner la façon dont il est possible de rendre compte des premières au moyen des seconds. En décrivant l'édifice du Wells Fargo construit à Los Angeles par l'agence Skidmore, Owings et Merrill et livré en 1983, l'auteur nous pourvoit du terme « façade » pour penser la *depthlessness*²⁴. Sans entrer dans des questions relatives aux modalités de transparence propres à cet élément²⁵, il montre que la façade du Wells Fargo Court a la particularité d'annuler tout ce qui pourrait s'étendre au-delà d'elle. Aucun indice ne nous permet en effet de croire à l'existence d'un espace intérieur ou de la structure constructive de l'édifice. Tout se passe comme si la surface occultait le volume que l'on peut logiquement supposer se trouver derrière elle. Mais ce travail d'effacement de traces ne s'arrête pas là, puisque des bâtiments comme celui du Wells Fargo Court font disparaître, ainsi que l'écrit Jameson, tout un tissu urbain dont ils prennent violemment la place, rendant caduques les anciens systèmes de perception de la ville sans toutefois en proposer d'autres. La *depthlessness* qui, selon l'auteur de « Postmodernism », n'est pas seulement à prendre dans un sens métaphorique, mais dont on peut faire également l'expérience physique et « littérale » devant la façade du Wells Fargo Court²⁶, se définirait ainsi par un rétrécissement brutal de l'extension latérale des objets, par la suppression de tout ce qui ne se donne pas exclusivement sur le plan de la surface.

Pour dire ce manque de profondeur, il y aurait également un autre mot : l'image. Si Jameson ne l'associe pas directement à la notion de *depthlessness*, c'est bien dans ce sens qu'il emploie ce terme dans son développement sur le pastiche²⁷. Qu'est-ce en effet qu'un « monde transformé en pures images de lui-même » ? Ici, Jameson s'en remet entièrement à Guy Debord : disparition de la chose derrière la surface de l'image. Dans *La société du spectacle*, l'image est d'emblée prise dans un jeu

23 J. Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 283 : « Les objets/signes dans leur idéalité s'équivalent et peuvent se multiplier à l'infini : ils le doivent pour combler à tout instant une réalité absente. »

24 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 51.

25 Voir là-dessus Colin Rowe et Robert Slutzky, Transparency: Literal and Phenomenal, *Perspecta. The Yale Architectural Journal* n° 8, 1963, p. 45-54.

26 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 51.

27 *Ibid.*, p. 58.

d'oppositions. Placée en exergue, la citation extraite de la préface à la deuxième édition de *L'essence du christianisme* de Feuerbach oppose « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être²⁸ ». À eux seuls, de tels auspices annoncent un propos tout entier nourri par le regret de ce qui est perdu. La référence au passé sert de contrepoint à la description du présent. Comme pour Baudrillard, la critique tire ainsi parti, dans *La société du spectacle*, du ressort de la dualité. L'image debordienne a peut-être alimenté la pensée de la *depthlessness*, mais dans « Postmodernism », le constat du manque de profondeur est définitif. Il se passe de l'évocation de la perte de la chose.

Ces réflexions sur la surface qui l'emporte sur le centre entrent assurément en résonance avec l'œuvre de Fischli et Weiss. Encore faut-il apporter des précisions sur les modalités de cette mise en relation, dès lors qu'il serait extrêmement réducteur de la comprendre littéralement et de faire entrer le travail des deux artistes à l'intérieur du cadre conceptuel, tel que le fournit la théorie du postmodernisme. Les notions construites par Jameson, notamment au moyen du regard qu'il porte sur les auteurs français des années 1960, ou la circulation entre les textes de Barthes, Perec et Baudrillard constituent indéniablement un point d'ancrage propice à une pensée plus avant des questions présentes dans les œuvres de Fischli et Weiss. Pour ne mentionner ici que les sculptures en polyuréthane, il est manifeste qu'il y a rencontre entre elles et ces écrits. Seul leur extérieur entretient en effet un rapport de ressemblance avec le modèle qu'elles copient. Au-delà de leur surface ne subsisterait que le rien du polyuréthane fait, comme le rappelle Fischli, à quatre-vingt-dix pour cent d'air. Et pourtant, ces œuvres ne font pas image au détriment de la chose. Si les termes de l'alternative, à laquelle Feuerbach recourt, sont pertinents, il n'est pas approprié ici de les jouer les uns contre les autres. Dans les sculptures en polyuréthane, l'image *est* chose. Les fils sont peut-être séparés, mais il est indispensable de les tenir ensemble, voire de les renouer. Il ne suffit pas d'appuyer sur l'inconsistance. Ce n'est là qu'une des facettes des œuvres de Fischli et Weiss qui de fait ne sont pas *depthless* au sens de Jameson. L'importance accordée à leur surface ne les rend pas forcément superficielles. Aucun des deux pôles ne triomphe.

Il est néanmoins difficile de penser l'œuvre de Fischli et Weiss autrement qu'en rapport avec les mises en forme théoriques du postmodernisme. En un bref retour biographique, Fischli lui-même donne à celui-ci la pertinence d'une période, en disant l'importance des changements perçus même indistinctement à la fin des années 1960 alors qu'il était adolescent : un moment à la charnière de deux époques, les valeurs modernes qui ne semblaient plus avoir cours, le début d'un nouvel âge où

²⁸ Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme*, op. cit., p. 108. Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 7. Voir là-dessus également G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 56.

d'instinct il s'est porté vers d'autres choses²⁹. Le postmodernisme offrirait au travail des deux artistes un ancrage historique. Mais ce n'est pas l'élément du cadre qui permettrait de rendre compte de la relation que l'œuvre de Fischli et Weiss entretient avec cette période. Le postmodernisme constituerait plutôt un fond sur lequel le travail des deux artistes s'enlève. Comme une figure, celui-ci devient visible dès lors qu'il rejette le fond au loin. L'élément du fond matérialise ce rapport fait à la fois d'inscription et de détachement. On pourrait dire que les œuvres de Fischli et Weiss ont la particularité de faire littéralement fond sur le postmodernisme sans que cela les empêche de se détacher de lui. L'écart qu'elles creusent ainsi leur permet de réfléchir, avec des moyens plastiques, à des notions issues de la théorie postmoderne, comme celles de surface, d'absence de profondeur ou d'image. Si celles-ci ne sont pas dépourvues de validité, il n'en est pas moins qu'elles se trouvent complètement repensées par le travail des deux artistes.

Si ce n'est bien évidemment pas en regardant du côté de l'œuvre de Fischli et Weiss que Jameson forge la notion de *depthlessness*, il ne se réfère pas davantage au travail d'artistes américains comme Jeff Koons qui font leurs débuts au moment même où il rédige son essai sur le postmodernisme. L'œuvre que Jameson considère comme représentative de l'absence postmoderne de profondeur date certes de 1980, mais c'est Andy Warhol qui l'a exécutée – il s'agit de *Diamond Dust Shoes*³⁰. Or ce que nous avons pu dire des sculptures de Fischli et Weiss n'en est pas moins vrai de l'exemple choisi par Jameson et, plus généralement, des œuvres d'artistes des années 1960 : celles-ci ne sont pas *depthless*. Le grand mérite de Jameson résiderait dans le fait d'avoir identifié l'endroit même qui préoccupe ou travaille les artistes principalement américains des années 1960. La *depthlessness* n'est pas à comprendre littéralement comme vide derrière la surface, manque de toute épaisseur. Elle aurait plutôt une portée topologique. C'est une région qui se trouve activée par le travail d'artistes américains des années 1960 : la surface dans son rapport avec ce qui est en dessous. L'art américain des années 1960, dont nous examinerons quelques cas dans la suite de ce texte, montre que la question de la surface, si elle est fréquemment posée, est rarement synonyme de superficialité. Elle revient surtout en tant que réflexion sur la profondeur et exploration des changements que ses modalités ont subis.

29 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

30 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 43.

Surfaces dans l'art américain des années 1960

Isoler des « éléments constitutifs » du postmodernisme (*constitutive features of the postmodern*³¹), car c'est aussi bien en ces termes que s'énonce le projet de Jameson, revient, dans son essai, à successivement comparer *Diamond Dust Shoes* à deux tableaux. L'auteur use du moyen de l'opposition qui ne réside pas uniquement dans la comparaison d'œuvres, mais porte de plus sur les différences censées exister entre les deux périodes du modernisme et du postmodernisme. Le premier tableau qu'il produit, la *Paire de chaussures de paysan* de Vincent van Gogh (1886) est ainsi décrit comme « l'une des œuvres canoniques du haut modernisme dans le domaine des arts plastiques³² ». Les peintures choisies seraient donc les dépositaires d'éléments constitutifs ou caractéristiques d'une époque qu'elles auraient la capacité de cristalliser. Ce qui survient dans le passage, rendu d'autant plus fluide par le jeu sur le motif de la chaussure, du tableau de van Gogh à celui de Warhol correspond peut-être à un assourdissement. Dans la description de Jameson, les chaussures de paysan retentissent « de la misère rurale, de l'âpre pauvreté des campagnes, de tout ce monde humain rudimentaire de l'harassant labeur paysan, un univers réduit à son état le plus brutal et menacé, primitif et marginalisé³³ ». Ces résonances si riches dont l'objet est porteur dans le tableau de van Gogh sont absentes de *Diamond Dust Shoes* qui, selon Jameson, « ne nous parle, en réalité, pas du tout³⁴ ». L'auteur de « Postmodernism » rattache, d'une façon qui n'a rien d'inattendu, le travail de Warhol à la marchandisation et au fétichisme, mais rien n'est dit sur ce qu'il pourrait en être de la marchandise comme objet muet et du lien entre marchandise et silence. Du fait qu'il mentionne à la fin de sa description de *Diamond Dust Shoes* l'émergence d'une nouvelle sorte de superficialité³⁵, on est tenté d'imaginer qu'il donne une acception également auditive à la *depthlessness* qui apparaîtrait alors comme un moment de surdité, l'étouffement soudain des bruits.

C'est comme si, pour être entièrement révélée, la charge postmoderne de *Diamond Dust Shoes* nécessitait une autre comparaison. Un deuxième tableau du « haut modernisme » est convoqué : *Le cri* d'Edvard Munch (1893). L'onde sonore qui part de l'homoncule pour se répandre dans le paysage cristalliserait tout ce qui, selon Jameson, aurait définitivement disparu du postmodernisme. L'expression en tant qu'elle achemine vers l'extérieur des pans entiers – sentiments, émotions –

31 F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 6.

32 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 40.

33 *Ibid.*, p. 41.

34 *Ibid.*, p. 43.

35 *Ibid.*, p. 45.

du monde de l'intériorité n'a plus cours³⁶. Le motif que Jameson met en place au moyen du face-à-face entre *Le cri* et *Diamond Dust Shoes* est celui du « déclin de l'affect³⁷ » qui, comme il le relève, participe d'un problème plus vaste que la théorie contemporaine pose sous la dénomination de « la mort du sujet³⁸ ». Une nouvelle fois ici, le postmodernisme est présenté comme un lieu insonorisé : cris et autres bruits se trouvent amortis, aucun effet de résonance ne subsiste.

En décrivant *Diamond Dust Shoes*, Jameson ne manque pas cependant de donner lieu à plusieurs évocations qui laissent penser que les objets représentés ne sont pas totalement muets. Ces chaussures ne sont certes pas imprégnées de la présence d'un possesseur à la façon de la paire de souliers peints par van Gogh, mais sont-elles pour autant aussi « dépouillé[e]s de leur monde vécu antérieur » que le veut l'auteur de « Postmodernism » ? Quand Jameson évoque à leur propos « la pile de chaussures qui nous reste d'Auschwitz » ou « les décombres et traces témoignant d'un incendie incompréhensible et tragique dans une boîte de nuit bondée³⁹ », ne montre-t-il pas qu'il est possible de renouer les fils d'un récit où celles-ci ont leur place ? Plus loin, c'est encore le thème de la mort qui revient lorsque du fait de l'aspect radiographié du tableau de Warhol, Jameson mentionne son « caractère morbide⁴⁰ ». Cette description fait peut-être la part des propos de l'artiste lui-même qui dès le début des années 1960 affirmait s'être aperçu que tout son travail avait trait à la mort⁴¹. Mais elle donne surtout, sans doute involontairement, la possibilité de se demander si ce qui constituerait une préoccupation constante de Warhol ne vient pas limiter la thèse de la superficialité de son œuvre. La pensée de la mort ne serait-elle pas propre à rendre ses tableaux plus profonds ?

Il est difficile de décrire le travail de Warhol autrement qu'en tenant ensemble superficialité et profondeur. C'est bien ce à quoi s'attache Hal Foster en puisant dans le célèbre *Séminaire XI* de Lacan, datant de 1964 et portant sur les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. L'écran, tel que le pense le psychanalyste, donne littéralement forme à la tension entre surface et ce qui apparaît comme un dépassement de la surface. Foster se sert de cette notion pour tracer une troisième voie et s'opposer tant au Warhol de l'image en circuit fermé qu'au Warhol qui à l'inverse renverrait à travers ses tableaux à une réalité autre que celle de la représentation⁴². Comment

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ F. Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 15 : « the waning of affect ».

³⁸ F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴¹ Andy Warhol, What is Pop Art?, interview de Gene R. Swenson, *Art News*, novembre 1963, p. 60 : « I realized that everything I was doing must have been Death. »

⁴² Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. V. Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 162-164.

peut-on en effet expliquer le fait qu'en se répétant, l'image nous immunise contre ce qu'elle représente et qu'à la fois elle rend la violence de ce contenu encore plus présente ? L'écran, que Warhol glisse entre l'image et son spectateur en recourant au moyen de la répétition, produit deux effets contraires : d'un côté, en s'interposant, il procure de la distance ; de l'autre, il intensifie le choc ressenti devant l'image. Foster décrit ce trajet de la répétition comme écran en employant les trois verbes « *screen* », « *point* » et « *rupture* » : « (...) la répétition sert à *faire écran (screen)* au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là *renvoie (points)* également au réel et c'est là que le réel *crève (ruptures)* l'écran de la répétition⁴³. » L'image ne se contente pas de « pointer » vers une réalité existant en dehors de la représentation. Elle est aussi, dans les termes de Barthes auquel Foster se réfère, ce qui « en elle *me point*⁴⁴ ». Et il est vrai que l'art de Warhol, s'il a la capacité de susciter l'émotion de son spectateur, ne le fait pas uniquement par la répétition, mais également, ainsi que le remarque Foster⁴⁵, d'une façon plus surprenante encore au moyen du flou généré par la reproduction des images : on est d'autant plus touché que l'on y voit moins. C'est en bloquant l'accès au référent – par la répétition ou le flou – que l'écran warholien nous rendrait paradoxalement plus proches de celui-ci. Cette proximité malgré l'obstacle nous fait peut-être comprendre l'écran comme un plan qui se fissure.

S'il est pertinent de poser le problème des modalités warholiennes de la profondeur à partir d'une série comme *Death in America* qui constitue le cas d'étude de Foster, on peut se demander ce qu'il en est d'un au-delà de la surface dans des œuvres de l'artiste dont la charge « traumatique » – pour reprendre le terme de l'auteur – n'est pas immédiatement perceptible. Pour examiner ce point, tournons-nous vers une œuvre de l'artiste américain Paul Thek qui, en 1965, demanda à Warhol de mettre à sa disposition une de ses boîtes Brillo. Après avoir retourné celle-ci, Thek plaça à l'intérieur un morceau de fausse chair vive exécutée en cire. Cette œuvre s'insère dans une série qui commence un an plus tôt et s'étend jusqu'en 1967 sous l'intitulé *Technological Reliquaries* pour lequel l'artiste opte en 1977 en renonçant à la simplicité du titre initial – « pièces de viande » – vraisemblablement afin d'échapper au sobriquet « *meat man* » dont on avait pris l'habitude de le désigner dans les cercles new yorkais⁴⁶. Ce qui a d'emblée frappé dans la série des reliquaires, c'est l'effet d'extrême contraste entre contenant et contenu. Le critique Gregory Battcock relève l'aspect hygiénique des vitrines qui renferment des reproductions réalistes de bouts de viande crue et

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49 : « (...) ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*) ».

⁴⁵ H. Foster, *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁶ Margrit Brehm, « Keep trying to get IN not OUT. » Paul Thek in the Context of American Art, 1964-1970, in Harald Falckenberg et Peter Weibel (dir.), *Paul Thek*, Karlsruhe, ZKM, 2008, p. 80.

parfois pleine de poils⁴⁷. Dans un texte publié en 1992 à l'occasion de l'exposition Paul Thek au Castello di Rivara, l'artiste Mike Kelley décrit plus spécifiquement l'œuvre faite en collaboration avec Warhol comme une rencontre improbable entre le caractère froid, branché, aseptique et propre de la boîte et le côté sexuel, idiot, grotesque et sale du morceau de cire⁴⁸. C'est sans doute à cette même union des contraires que Robert Smithson songe quand en 1966, il parle de « la géométrie sadique de Thek » plus particulièrement à propos de sa sculpture intitulée *Birthday Cake* (1965) qui présente dans un écrin de verre pyramidal de la viande s'étagant sur quatre niveaux où sont plantées des bougies d'anniversaire⁴⁹. Mais il importe davantage à Smithson de rendre compte du caractère horrifiant de l'art de Thek. Il imagine ainsi que les tubes qui sortent parfois des morceaux de chair servent à déguster des cocktails de sang ou il voit dans les bouts de viande la matière même du personnage du film d'horreur *The Blob* (1958) dont Thek aurait momentanément stoppé l'expansion. Pour sa part, Kelley comprend l'œuvre de Thek comme s'inscrivant dans un registre quelque peu différent, quand il s'interroge sur la possibilité de le placer au départ d'une lignée d'artistes des années 1990 parmi lesquels figurent Robert Gober et Paul McCarthy⁵⁰. En s'appuyant, il est vrai, moins sur les reliquaires que sur une œuvre comme *The Tomb* (1967), il fait de Thek une des stations du parcours que construit son exposition sur le thème de *l'uncanny*⁵¹.

Laissant de côté la réception réservée à l'œuvre de Thek, il nous faut à présent revenir à la sculpture *Meat Piece with Warhol Brillo Box* pour examiner les questions qui nous occupent ici. Sans poser le problème sous l'angle du rapport d'opposition s'établissant entre les deux éléments de cette œuvre – même si, comme Kelley l'indique, celui-ci finit par se résoudre dans une « perversité symétrique⁵² » –, nous nous attacherons à décrire le regard que Thek porte sur le travail de Warhol, considérant que l'introduction de la pièce de viande dans la boîte constitue une façon de commentaire. Privées du recours à une iconographie directement liée à la mort, les boîtes de Warhol vaudraient par leur absence de profondeur. Loin d'être des objets

47 Gregory Battcock, *Humanism and Reality – Thek and Warhol* [1966], *The New Art*, New York, E. P. Dutton, 1973, p. 14.

48 Mike Kelley, *Death and Transfiguration (on Paul Thek)* [1992], *Foul Perfection*, écrits édités par J. C. Welchman, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2003, p. 142 : « At first it seems an unlikely pairing – the cool with the sexual, the hip with the foolish, the uninflected with the grotesque, the clean with the dirty. »

49 Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments* [1966], *The Collected Writings*, écrits édités par J. Flam, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, p. 16 : « Thek's sadistic geometry ».

50 M. Kelley, *Death and Transfiguration*, art. cit., p. 140.

51 M. Kelley, *The Uncanny*, cat. d'exposition, Arnhem, Gemeentemuseum, 1993.

52 M. Kelley, *Death and Transfiguration*, art. cit., p. 142 : « But then you realize that the connection lies in a kind of symmetrical perversity [...] ».

s'organisant d'abord autour d'un centre, elles résultent de l'assemblage bord à bord de cinq panneaux sérigraphiés. En elles, tout est surface. Or l'intervention de Thek donne à la réflexion sur ces œuvres un cours tout à fait différent.

S'il est une donnée de *Meat Piece with Warhol Brillo Box* dont il faudrait éviter de sous-estimer l'importance, c'est bien l'action qui consiste à *tourner* la boîte. À lui seul, le verbe produit déjà la sculpture, ce qui n'est pas sans faire penser à la façon dont Richard Serra insistera sur la portée sculpturale des mots dans la *Verb List* qu'il établira deux ans plus tard. Tourner la boîte, c'est d'abord montrer qu'elle n'est pas complètement close sur elle-même : sa sixième face manque et s'ouvre de ce fait sur l'intérieur. Du dehors au dedans, l'espace s'en trouve modifié. L'intérieur de la boîte possède une qualité spatiale très différente de son pan extérieur et cela est littéralement matérialisé par le bloc de chair exempte de peau. Le morceau de viande n'est peut-être pas aussi informe que le voulait Smithson quand il comparait cette matière à celle de *The Blob*. Si étant coupé avec « rigueur et ordre » – ainsi que Thek l'objecte à Gene Swenson l'interrogeant sur ses raisons d'utiliser l'image de la chair mutilée⁵³ – il rejoint la forme géométrique de son contenant, il n'en est pas moins qu'il entre en conflit avec l'aspect autosuffisant de la surface extérieure de la boîte. Pour donner à la *Brillo Box* de Warhol un espace du dedans, Thek semble user d'un pléonasme : non seulement en retournant la boîte, il intervient dans son intérieur, mais ce qu'il y place est de plus dépourvu de toute enveloppe. La chair est mise à nu par écorchement. Ce qui manque, c'est la peau.

Thek n'a pas attendu d'exécuter ses reliquaires pour explorer les dessous de la première couche. En 1963, il acquiert – dans un magasin de souvenirs ou un stand de foire⁵⁴ – une réplique grossière d'un buste de statue antique qu'il recouvre de cire et de peinture acrylique. Il intitule cette œuvre *La Corazza di Michelangelo*. Si la référence au sculpteur suscite l'image de muscles saillants et d'une peau capable de témoigner des protubérances qui se trouvent en dessous, ce que nous avons sous les yeux est tout autre : un buste qui paraît rongé par la lèpre. La peau a disparu, supplantée par des grumeaux de chair informe. Là n'est pourtant qu'une façon d'approcher *La Corazza di Michelangelo*. On pourrait tout aussi bien imaginer que la peau, sans se défaire suite à une attaque de sa surface, ait été retournée. Elle serait à présent en dessous de la chair. Rapportée à *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, cette opération ouvre une nouvelle perspective, en permettant de dépasser l'opposition entre intérieur et extérieur. Sans se contenter de tourner la boîte vers sa face manquante, Thek l'aurait véritablement *retournée* sur elle-même. Le morceau de viande ne serait ainsi pas placé à l'intérieur de la *Brillo Box* : il figurerait son envers. Retourner la boîte comme un

53 Gene R. Swenson, *Beneath the Skin*. Interview with Paul Thek, *Paul Thek, op. cit.*, p. 348 : « The flesh is not mutilated. It is rigidly and orderly cut, forced into a precise shape. »

54 Voir M. Brehm, « Keep trying to get IN not OUT », art. cit., p. 74.

gant, ce n'est pas recouvrer la profondeur perdue, mais montrer que la *Brillo Box* est dotée d'une portion d'épaisseur qui risque de passer inaperçue à la seule vue de sa surface.

Reste un dernier élément de *Meat Piece with Warhol Brillo Box* à mentionner. Une fois le morceau de viande introduit, Thek a fermé la boîte par une plaque de Plexiglas. Là où les six panneaux sérigraphiés de la *Brillo Box* pouvaient nous faire croire à la suppression de tout ce qui s'étendrait au-delà de leur surface, le sixième côté nous donne accès à l'intérieur de la boîte. Il est transparent. L'élément de la chair, du fait que la peau est ôtée, va dans le même sens. Faut-il en déduire que Thek est un adversaire de l'opacité et de l'obstacle ? Prendrait-il position en faveur de l'immédiateté du rapport à l'œuvre ? Nous conduit-il directement à ce que Rosalind Krauss dénomme le « *core* » de l'objet, le centre à partir duquel celui-ci devient instantanément intelligible⁵⁵ ? Cela est assurément fort éloigné du projet de Thek. En tournant la boîte Brillo, l'artiste offre certes aux regards un lieu jusqu'alors caché, mais ce n'est pas « l'essence » de l'objet qui est révélée. À la place de « l'idée », le spectateur bute contre un morceau de viande. *Meat Piece with Warhol Brillo Box* lie ainsi la transparence du Plexiglas à l'impénétrabilité de la chair.

Une telle alliance tombe en dehors du propos du livre *Passages in Modern Sculpture* que Krauss publie en 1977. L'opposition entre opacité et transparence régit l'ensemble de cette réflexion sur la sculpture du xx^e siècle. Chaque cas d'étude examiné est rattaché à l'un ou l'autre pôle. Il en résulte comme un affrontement, des dernières décennies du xix^e siècle aux années 1970, entre deux camps : l'un est fait d'œuvres donnant un accès immédiat à leur centre, l'autre est constitué de sculptures qui arrêtent le regard à leur surface. Ce livre procède d'abord d'un questionnement sur la place de l'élément temporel dans la sculpture. Si, suivant Lessing, nous avons affaire à un art de l'espace, il faut encore s'interroger sur la façon dont l'expérience de la sculpture se déroule dans le temps⁵⁶. Krauss raccorde transparence et instantanéité en considérant qu'il existe des œuvres qui misent sur un savoir *a priori* et dont le sens se révèle dans l'instant même où nous reconnaissons en elles ce que nous savions déjà⁵⁷. Du côté de l'opacité sculpturale, le sens se construit en revanche, pour ainsi dire, en temps réel, dans la durée de l'expérience que nous faisons devant l'œuvre. Sans cacher sa préférence pour les sculptures opaques, Krauss décrit magistralement la coupure opérée par Rodin entre surface et profondeurs anatomiques⁵⁸. L'impossibilité de rapporter le mouvement des corps à une structure interne dont nous aurions connaissance avant

55 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* [1977], Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1994, p. 45 et *passim*.

56 R. Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. par C. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 4.

57 *Ibid.*, p. 33.

58 *Ibid.*

notre rencontre avec la sculpture nous ramène sans cesse à sa surface. C'est bien là que se trouve le lieu de l'expérience et loin de précéder celle-ci, le sens de l'œuvre advient, comme l'écrit Krauss, dans le processus même de l'expérience⁵⁹.

Devant les œuvres, il faut pourtant pouvoir penser la transparence et l'opacité au-delà de leur rapport d'opposition. Une surface qui laisse passer les regards jusqu'au centre de la sculpture ne dénote pas forcément un parti pris en faveur de l'essence ou de l'idée. Dans *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, Thek montre qu'il est possible de recourir à la transparence à des fins d'opacité. Et ce n'est pas le seul artiste à se retrouver en marge du système des deux camps antagoniques mis en place dans *Passages in Modern Sculpture*. On pourrait à cet égard considérer Robert Watts comme l'inverse de Thek : les dehors opaques de ses objets n'assumeraient pas d'autre fonction que de faire songer à leur centre. C'est tout autrement que Krauss à propos de Brancusi décrit l'effet produit par des surfaces réfléchissantes, semblables à celles que Watts obtient en recouvrant ses sculptures d'une couche de chrome. Jeux de reflets et miroitements modifieraient notre approche de l'œuvre. La surface ne rendrait en effet plus compte d'une structure interne, elle s'ouvrirait au contraire sur l'extérieur où les données changeantes de l'exposition feraient et déferaient à chaque instant la forme de la sculpture⁶⁰.

Mais avant d'en arriver aux œuvres, il nous faut brièvement présenter leur auteur. Watts est en effet souvent décrit comme un artiste éclipsé par d'autres⁶¹. Lui-même disait aspirer à la condition d'un « moine scientifique », faisant ainsi référence à sa première formation et activité d'ingénieur mécanique⁶². Mais ce n'est pas le fait de ce double terrain, art et science, que Benjamin Buchloh retient pour rendre compte du manque de visibilité de Watts. Un autre élément que l'on pourrait invoquer à ce propos est le flottement entre deux groupes d'artistes. Associé à Fluxus, Watts n'en fut pas moins inclus dans des expositions réunissant les artistes du Pop Art, comme celle qui s'est tenue en 1964 sous le titre « The American Supermarket » à la galerie Bianchini à New York⁶³. Si alors que son intérêt pour l'objet de tous les jours le rapproche du Pop Art, son travail n'a pas bénéficié de l'attention que l'on a accordée à celui de Warhol, Claes Oldenburg ou Roy Lichtenstein, c'est selon Buchloh du fait

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89-108.

⁶¹ L'artiste Sara Seagull, qui est l'exécuteur testamentaire de Watts, écrit ainsi à son propos : « He is a very interesting artist and has been somewhat under-recognized. » Courriel adressé à l'auteure, novembre 2012.

⁶² Voir Larry Miller, Robert Watts: Scientific Monk, in Benjamin Buchloh et Judith Rodenbeck (dir.), *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts*, New York, Columbia University, 1999, p. 95.

⁶³ Voir Christoph Grunenberg, The American Supermarket, in Christoph Grunenberg et Max Hollein (dir.), *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 2002, p. 170-175.

qu'il s'oppose trop radicalement aux fusions qui commençaient de se produire dans les années 1960 entre l'art « néo-avant-gardiste » et l'industrie culturelle⁶⁴. C'est à leur inscription au point exact de rupture avec ce que l'historien de l'art nomme les « formes avancées de réification » que les objets de Watts et plus généralement les pratiques Fluxus doivent leur réception limitée. Mais leur rejet de la forme marchandise n'empêcherait pas ces artistes de reconnaître qu'il est historiquement impossible de la surmonter⁶⁵. Dans les passages où il est plus spécifiquement question des sculptures de Watts, ce qui est dit semble toutefois tenir davantage au parti pris de l'auteur qu'au travail de l'artiste. Buchloh estime en effet que l'éclat et les reflets issus des surfaces réfléchissantes renvoient aux conditions perceptives mêmes qui accompagnent l'expérience du fétiche⁶⁶. Freud est invoqué afin de construire le lien entre propriétés réfléchissantes et regard⁶⁷. Le double sens qui s'établit dans la fusion entre le *Glanz* allemand et le *glance* anglais est rapporté aux sculptures de Watts. On assisterait ici à une réification tout autant des objets que du regard qui sur eux se pose⁶⁸. Si regarder fétichise les choses, le voir lui-même se trouverait fétichisé devant les surfaces miroitantes des œuvres de Watts.

Éclats et scintillements n'indiquent pourtant pas nécessairement que le problème posé concerne la notion de marchandise. Les sculptures de Watts participent peut-être d'une « esthétique de la surface », mais faut-il en déduire, comme le fait Buchloh, qu'elles évacuent toute considération touchant à la « substance⁶⁹ » ? Il semblerait au contraire que les jeux de reflets interrogent le spectateur des objets chromés sur ce qui se trouve en dessous de leur première couche. L'élément de la surface se révèle plus complexe du fait des liens qu'il tisse avec le centre de l'objet. De son côté, Watts aurait surtout relevé le caractère narquois du chromage qui mettrait dans l'impossibilité d'assurer une documentation photographique de l'œuvre chromée⁷⁰. Si l'on peut à nouveau songer ici à Brancusi, ce n'est pas à propos du passage de l'objet artisanal unique au fétiche produit en série⁷¹, mais plutôt afin de réfléchir au refus, imposé à l'objet, de se transformer en image. Ce que les scintillements des objets chromés viennent casser ici, c'est une correspondance trop évidente entre image et surface. Là n'est cependant qu'un des retournements que subit la thèse du manque

64 Benjamin Buchloh, Robert Watts: Animate Objects – Inanimate Subjects, *Experiments in the Everyday*, op. cit., p. 12.

65 *Ibid.*, p. 22.

66 *Ibid.*, p. 19.

67 Sigmund Freud, Le fétichisme [1927], *La vie sexuelle*, trad. par D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 133.

68 B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 21.

69 *Ibid.*, p. 19.

70 Sara Seagull, Conversation téléphonique avec l'auteure, mars 2014.

71 Voir B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 20.



Fig. 2 - Robert Watts, *Box of Eggs* (Boîte d'œufs), 1963
Métal chromé, 13 x 8 x 5,5 cm
Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

de profondeur quand elle porte sur les objets de Watts. Si l'on prête attention à la technique choisie par l'artiste pour exécuter un grand nombre de ses sculptures, on voit bien que la question de la superficialité doit être examinée en tenant compte de sa complexité. Le chrome est employé pour recouvrir des objets. Il se dépose en couche mince sur leur surface. Le procédé de « plaquage » évoque certes un manque de profondeur, mais il suppose également un support : il y a un objet là-dessous. Il est impossible de chromer autour du vide et Watts eut recours à différents supports : brosse à dents, pierres, substituts en métal ou, pour sa série intitulée *New Light on West Africa* (1976), statuettes en plâtre Hydrocal, obtenues au moyen du moulage. Recouvrir, c'est aussi nier l'autonomie de la surface. On ne considère pas la première couche des sculptures chromées de Watts pour elle-même, mais pour tout ce qui la relie à ses dessous.

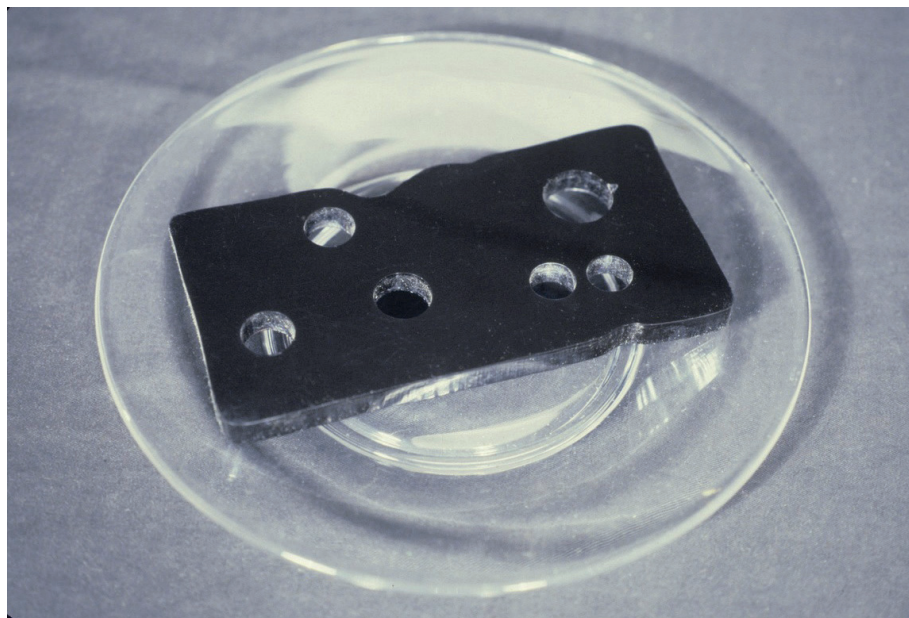


Fig. 3 - Robert Watts, *Chrome Swiss Cheese (Fromage suisse chromé)*, 1964
 Chrome, 15 x 7,5 x 1,2 cm
 Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

Durant plusieurs années, Watts s'est attaché à travailler à l'aide de divers matériaux sur le thème des denrées comestibles (figs 2 et 3). À partir de la boîte d'œufs chromés de 1963, toutes sortes d'aliments constituent le sujet de ses sculptures : fruits, légumes, crustacés, chocolats, pain, fromage, côtelettes. Or, avec le manger, on tient un cas limite de l'étroitesse du lien unissant surface et centre. Regarder un aliment revient en effet généralement à tenter d'anticiper son goût. Les yeux traversent la denrée, la sondent en quête de ce qui leur échappe en relevant d'un registre non visuel. Si le voir, et parfois le toucher, servent à se figurer la saveur, c'est qu'il n'y a pas lieu, pour tout ce qui est comestible, de considérer la surface comme autonome et indépendante du reste. Le goût fait disparaître l'opposition entre strates au profit de l'unité et du tout où les saveurs se mêlent. Mais si Watts retient la qualité intriquée de l'aliment, il ne tarde pas à réinstaurer un partage et à opérer une élisio. C'est bien ce que montre le fait de se détourner du chromage dès 1965 pour recourir à des photographies d'aliments montées sur bois. Le volume et les textures des objets chromés ont disparu, seule subsiste l'image. On pourrait considérer ces œuvres comme une parfaite traduction de la *depthlessness*. Or la photographie des aliments ne parvient pas à nous faire oublier ce dont, sur les assiettes ou le plateau télé, elle a pris



Fig. 4 - Robert Watts, *Lamb Chop Box* (Boîte en forme de côtelette d'agneau), 1974

Cuir et laine d'agneau, 2 x 18 x 11,5 cm

Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

la place⁷². Loin d'être autosuffisante, elle ne fait que témoigner du vide laissé par la disparition des denrées. Il n'y a rien ici de la plénitude d'une surface occultant ce qui se trouve derrière elle. L'image rappelle, au contraire, à chaque instant la consistance dont elle nous prive.

Si ces œuvres donnent forme au manque, c'est sans doute du fait que Watts, contrairement à Warhol, ne s'intéresse pas aux produits, mais aux denrées elles-mêmes : nulle marque, nul logo qui l'emportent sur l'objet, mais des pommes, des petits pois, des escalopes, de la purée. Le choix des menus comporte assurément des résonances sociologiques, de même que le repas pris sur un plateau devant la télé renverrait, comme il a été noté, à l'isolement et à la solitude⁷³. Mais les sculptures exécutées par Watts sur le thème de la nourriture nous intéressent ici avant tout pour

⁷² Voir *Pork Dinner* (1965) ou *TV Dinner* (1965).

⁷³ Voir Simon Anderson, *Living in Multiple Dimensions. George Brecht and Robert Watts, 1953-1963*, in Joan Marter (dir.), *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1999, p. 107.

leur capacité à poser la question du rapport de la surface et de la substance. Vides, elles ne sont pas pour autant *depthless*. Si la substance se trouve en elles élidée, le souvenir de la consistance continue de les hanter. Il n'est à ce titre pas étonnant de voir Watts reprendre à son compte la forme boîte. *Lamb Chop Box* (1974) est un objet en cuir d'une dizaine de centimètres qui épouse le contour d'une côtelette (fig. 4). Le dessus du couvercle est garni de fourrure de mouton. On retrouve ici le rappel insistant de l'extérieur. Mais de même que dans les objets chromés où derrière les reflets, il y a encore le volume de l'aliment, de même dans les sculptures où les photographies sont montées sur un socle de bois détourné, l'insistance sur la surface n'annule pas ce qui s'étend au-delà d'elle⁷⁴. Dans *Lamb Chop Box*, ce prolongement possède au contraire une existence concrète sous la forme de l'intérieur de la boîte. La fourrure abrite un espace – vide, mais que l'on peut remplir.

Des surfaces qui s'alourdissent des résonances de l'objet situé en dessous, l'art de Jasper Johns les a multipliées. En 1958, l'artiste recouvrait une lampe torche d'un matériau pour bricoleurs dénommé « sculp-métal », une pâte prête à l'emploi, facile à modeler comme l'argile et qui prend une fois sèche un aspect et une consistance métalliques⁷⁵. Le chromage, tel que Watts l'effectuera quelque cinq ans plus tard, est encore un recouvrement, mais il enferme l'objet sous une couche impénétrable qui se pense d'abord en tant qu'inclusion du dehors dans l'œuvre. Le sculp-métal se range au contraire dans le registre de la répétition. Il vient redoubler la surface de l'objet, souligne les aspérités et s'enfonce dans les creux. C'est comme si la lampe torche remontait jusqu'à cette seconde peau. Mais qu'en est-il du retentissement de l'objet quand il s'absente de la sculpture ? Dès *Flashlight II* (1958), Johns se détourne en effet de l'application du sculp-métal sur la lampe torche pour recourir au procédé du moulage. L'objet ne sert plus désormais qu'à exécuter un moule que Johns emploie soit en tapissant ses parois de papier mâché (*Flashlight II*), soit pour couler du plâtre ou du bronze (*Flashlight III* 1958)⁷⁶. Dans ces deux autres versions de la sculpture, il est pourtant moins question de l'absence de la lampe de poche, que d'une détermination différente de la surface. Celle-ci ne termine plus en tant que dernière couche un objet qui pousse depuis l'intérieur. En elle, ce ne sont pas les dessous qui résonnent, mais ce qui vient du dessus.

Aussi ce n'est pas la question du vide qui se pose en premier lieu dans la série de sculptures intitulées *Light Bulb* que Johns exécute à partir du moulage d'une ampoule. De 1958 à 1960, l'artiste eut recours à divers matériaux – sculp-métal, plâtre, bronze –

⁷⁴ Pour une description différente de *Lamb Chop Box*, voir B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 21. On aurait affaire, selon Buchloh, à un étrange exercice tautologique où s'effacent les frontières entre dispositif de présentation et objet représenté. *Lamb Chop Box* serait une boîte-prothèse possédant la forme même de l'objet qu'elle est supposée contenir.

⁷⁵ Voir Fred Orton, *Jasper Johns: The Sculptures*, Leeds, The Henry Moore Institute, 1996, p. 25.

⁷⁶ Voir *ibid.* p. 20.

pour traduire l'enveloppe de verre sans prêter attention à sa transparence. On peut certes remarquer que l'objet comme la sculpture prennent forme autour du vide – dont le filament n'occupe, pour ce qui est de l'ampoule, qu'une portion minimale –, mais ce n'est peut-être pas cette équivalence qui a principalement intéressé Johns. Dans la rencontre différée entre objet et sculpture, le moule sert d'intermédiaire. La surface de l'œuvre n'abrite aucun objet, mais elle ouvre sur le souvenir d'une adhérence qui indirectement la lie à ce qui était là avant elle. Si elle s'épaissit, ce n'est pas du côté du dedans, mais vers l'extérieur. Les objets, issus en 1960 de la transformation du tableau *Flag* (1954) en sculpture, montrent cependant que la surface doit être comprise dans une double ouverture : en direction aussi bien du dessous que du dessus. C'est peut-être le terme, pris dans un sens littéral, « interface » qui rend le mieux compte de cette opération : double face où s'impriment d'un côté les divers papiers fixés sur la toile⁷⁷ et de l'autre l'empreinte du pinceau, du couteau et des doigts qui les ont recouverts de sculp-métal ou celle du moule qui fait du tableau un objet en plâtre ou en bronze. On n'aurait moins affaire ici à une surface qu'à une membrane de part et d'autre de laquelle se pressent deux mondes qui se côtoient.

C'est tout autre chose que montrent, selon Krauss, les premiers travaux de Johns. Ceux-ci porteraient sur l'impossibilité de croire encore à un espace pictural⁷⁸. Il n'y aurait rien que l'on puisse imaginer se prolongeant au-delà du tableau. À tout jamais inaccessibles, les contenus de la peinture seraient bloqués derrière une surface qui ne s'ouvrirait plus. Krauss décrit le travail de Johns comme une pratique de l'ironie, dans le sens que Kierkegaard donne à cette notion : l'exploration de la peinture, à laquelle l'artiste s'attache, ne se fait pas dans le but d'isoler des éléments de certitude ; elle tend au contraire à l'épuiser, à ne laisser d'elle que le vide. Dans leur réflexion sur la peinture comme surface, Wolfram Pichler et Ralph Ubl poursuivent dans cette voie quand ils écrivent que la mise à l'épreuve de la peinture revient, pour Johns, à se demander ce que cela a été, un tableau⁷⁹. Ce que cela était, la peinture, et ce en quoi résidait son sens historique, on ne pourrait à présent plus l'entrevoir. Johns était peut-être sceptique, mais en regardant son travail depuis une autre perspective – notamment celle des années 1980 – on peut aussi bien considérer que son rapport à la peinture était moins fait de tentatives d'épuisement que de propositions censées étendre les possibilités de cet art. L'espace du tableau ne disparaît pas quand, dans *Drawer* (1957), il cède sa place à celui d'un tiroir. Sous cette nouvelle forme sans doute déclassée, tirée vers le bas, il reste encore présent. Et si le tiroir est certainement scellé, il est peu vraisemblable qu'il exclue tout prolongement au-delà de la surface

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 27.

⁷⁸ R. Krauss, Jasper Johns: The Functions of Irony, *October* 102, été 1976, p. 92.

⁷⁹ Wolfram Pichler et Ralph Ubl, Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, *Neue Rundschau* n° 4, 2002, p. 68.

du tableau. Il y aurait quelque chose non seulement là-dessous, mais aussi peut-être là-dedans.

Ce serait pourtant se méprendre que de penser qu'en donnant sa préférence à des surfaces opaques, Krauss s'avance vers ce que Jameson désignera dans les années 1980 par le terme « *depthlessness* ». Les références de l'historienne de l'art diffèrent de celles du théoricien du postmodernisme. Son refus de la notion d'intériorité repose ainsi principalement sur l'œuvre du dernier Wittgenstein⁸⁰. La mise en doute du caractère privé et intime de l'expérience ne constitue pas un plaidoyer en faveur de la superficialité et de l'annulation de ce qui se trouverait au-delà de la surface. Elle indique plutôt, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Cometti, « qu'il nous faut chercher à l'extérieur – à vrai dire dans la complexité des rapports entre nos jeux de langage et de ceux-ci avec notre forme de vie – les caractères de la vie intérieure que la psychologie introspectionniste recherche dans une improbable investigation mentale⁸¹ [...] ». Faire remonter l'intériorité psychologique à la surface, dans le domaine public et accessible, opère une transformation forte de la façon de penser l'extérieur. On assiste à un épaississement : c'est une multitude de couches qu'il faut imaginer, à l'opposé de la table rase que désigne la notion de *depthlessness*.

Une surface épaisse est bien le lieu où se retrouvent, aussi différentes qu'elles puissent être les unes des autres, les œuvres de Warhol, Thek, Watts et Johns. Écrans qui mettent à distance le référent tout en le rendant plus présent, retournement de l'objet sur lui-même, recouvrements qui ne cessent pas de poser la question du centre, surfaces prises entre dessus et dessous sont autant de motifs renvoyant à un processus d'épaississement et au feuilletage des couches. Et c'est peut-être sur le modèle de la peau que l'on devrait penser la particularité de ces surfaces. On songe au mot de Paul Valéry que Gilles Deleuze cite dans *Logique du sens* : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau⁸². » Le propos n'est certes pas dépourvu d'un parti pris contre la profondeur et l'intérieur (du corps), mais si l'extérieur est privilégié, c'est dans la mesure même où il est capable d'épaisseur.

Le vide

Trois mots en allemand pour décrire les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss : *Gedanke*, *Phantom*, *Abbild* (fig. 5). C'est Peter Fischli qui parle ainsi et les trois termes rendent compte de ce que les œuvres sont au regard de leur modèle. Si l'objet subsiste en elles, c'est en tant que pensée, fantôme, reproduction. On s'étonne.

⁸⁰ R. Krauss, *Passages*, op. cit., p. 269.

⁸¹ Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 115.

⁸² Paul Valéry, L'idée fixe ou deux hommes à la mer [1932], *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 215.



Fig. 5 - Peter Fischli et David Weiss, Objets divers, 1982-2013
Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables

Vue d'exposition, Sprüth Magers Berlin, 2014

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

On supposait que les sculptures valaient avant tout pour leur étendue corporelle. Si au départ elles nous apparaissent comme de « vrais » objets, c'est bien qu'elles partagent avec eux leur présence dans l'espace tridimensionnel. La matérialité physique des œuvres, il faut pourtant parvenir à la penser en même temps que l'aplanissement qui se fait jour dans la suite des mots « *Gedanke*, *Phantom*, *Abbild* ». Les sculptures seraient l'objet tel qu'en pensée, comme si nous retirions de lui une image mentale. Le surgissement de cette image appelle la figure du fantôme. Mais dans cette apparition, il nous faut encore demander quelle est la part du corps. Et quant au terme « *Abbild* », il correspond à une séparation. L'éloignement qu'indique le préfixe « *ab* » est celui de l'image qui se détache de son modèle. Les illustrations qui accompagnent un texte se disent en allemand « *Abbildungen* ». Il semblerait qu'avec l'*Abbild* on quitte une nouvelle fois le domaine tridimensionnel. En tant que copies ou reproductions de l'objet, les sculptures en polyuréthane entretiendraient un rapport privilégié avec la surface.

Allons plus loin. Prenons au pied de la lettre cette proposition : les sculptures de Fischli et Weiss ne rendraient pas seulement compte des objets à la façon de la photographie, ce seraient proprement des photographies d'objets. Le fait que l'on tient dans ces œuvres tout l'objet à l'exception de la possibilité de s'en servir constitue sans doute une bonne raison pour les considérer comme des photographies. Un autre élément réside dans la duplication elle-même. Selon Philip Ursprung, Fischli et Weiss auraient calqué leur travail sur l'opération effectuée par l'appareil photographique. L'enregistrement instantané laisserait sa place à une reproduction empruntant des voies artisanales⁸³. Mais avant toute chose, il faudrait remarquer que la mise en équation des sculptures et de la photographie fait de la surface le véritable lieu de l'œuvre. Fischli relève la qualité matérielle particulière de celle-ci : c'est là où la mousse de polyuréthane devient plus dense et se referme⁸⁴. Recouverte d'une couche de fond, la surface est apte à assumer la fonction de support. Devant les installations du début des années 1990 comme *Tisch* (1992) ou *Raum unter der Treppe* (1993), on n'a pas de mal à savoir quelle image vient s'inscrire à la surface des sculptures : marques et logos abondent et l'on rencontre parfois même des répliques de calendriers ou de couvertures de magazines illustrés (fig. 6). Mais que prendre pour une image quand baisse le nombre d'articles portant labels et étiquettes ? Dès lors que les marques se font plus rares, comment parler encore d'image ? Ce qui dans une peau de clémentine, une bûche de bois, une chambre à air, des tiges de bambou fait image, c'est sans doute l'objet lui-même (fig. 7). Or il reste à comprendre comment l'effet de surface, auquel l'image se trouve réduite, s'allie avec la matérialité physique du polyuréthane.

83 Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2010, p. 88.

84 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.



Fig. 6 - Peter Fischli et David Weiss, *Raum unter der Treppe* (Pièce sous l'escalier), 1993
Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



Fig. 7 - Peter Fischli et David Weiss, *Sans titre*, 1994-2013
 Installation d'objets pour la galerie Matthew Marks Los Angeles, 2014
 Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Car le volume des sculptures de Fischli et Weiss n'est pas sorti d'une image de synthèse. Nous n'avons pas affaire à une traduction de la « 3D », mais bien à une tridimensionnalité réelle. Qu'est-ce alors que cette image qui enfle jusqu'à faire corps avec l'objet ?

Le mot « *Abbild* », tel que l'emploie Fischli, ne se limite pas au champ de la représentation artistique. Mimer une activité, à la façon de l'enfant qui joue avec des répliques d'ustensiles, constitue également un *Abbild*. Et les sculptures en polyuréthane ne rejetteraient pas l'association à des jouets, permettant ainsi de contrebalancer le fort ancrage des objets dans la vie de tous les jours par le recours à leur investissement symbolique et imaginaire. Mais si des gestes peuvent donner lieu à un *Abbild*, c'est qu'il nous faut penser différemment la notion d'image. Le projet est certes très vaste, mais contentons-nous ici d'envisager une image qui ne soit pas exclusivement rattachée à la deuxième dimension. Les sculptures de Fischli et Weiss seraient des photographies tridimensionnelles. Loin d'être virtuel, leur corps occupe cependant la place même des objets qui leur servent de modèles. L'image possède une étendue physique. Elle ne se porte pas uniquement à la surface. C'est l'objet tel qu'en

pensée, mais avec son corps matériel propre. C'est le fantôme de l'objet contre lequel on peut réellement buter.

L'image qui grossit et prend corps s'enracine historiquement dans la forme tableau. Tout au long du xx^e siècle, une bonne partie de la production artistique s'est employée à lier intimement représentation et support⁸⁵. C'est dans la matérialité du tableau que l'image puise pour se pourvoir d'un corps. La coïncidence – dans le sens littéral du terme – entre support et figure représentée donne lieu au déploiement tridimensionnel de l'image. En tant qu'il est découpé suivant le contour même du motif, le support fusionne avec la représentation. De cette fusion naît l'objet. Et l'incertitude quant au domaine artistique auquel il faut le rattacher. Entre sculpture et peinture, le travail en polyuréthane de Fischli et Weiss réactive certes une telle histoire de l'objet dans l'art. Mais il ne suffit pas de dérouler ce fil historique pour rendre compte de leurs œuvres. L'épaisseur qu'elles tirent de la forme tableau est sans cesse parcourue par un mouvement vers le peu de profondeur. L'image, dans l'acception réduite que donnent à ce terme Debord et Baudrillard suivis de Jameson, n'est assurément pas étrangère au travail de Fischli et Weiss. C'est bien la particularité de celui-ci que de traverser cette notion dans deux sens contraires. À la fois matérielle et superficielle, l'image subit dans leurs œuvres un battement ininterrompu, dès lors qu'elle est ballottée entre épaissement physique et *depthlessness*.

Si l'objet en vient à être une pensée, un fantôme, une reproduction, c'est qu'il a été vidé. « Nous lui avons tout pris », dit Fischli⁸⁶. Ce « tout » qui fut enlevé, c'est la possibilité de se servir à nouveau de l'objet. À la différence du readymade duchampien, les sculptures en polyuréthane sont évidemment irréversibles. Elles ne remonteront pas vers ce point, inexistant pour elles, où elles se seraient séparées des autres choses de la vie de tous les jours. Enlever est bien l'acte constitutif de la sculpture. Mais quand ils taillent le polyuréthane, les deux artistes ne comptent pas faire venir à la lumière la figure ou l'idée emprisonnées dans le bloc. Alors qu'il s'attachait à la duplication de l'objet, il est, aux dires de Fischli, une supposition qui se présentait à lui de manière insistante : le travail qu'il était en train d'exécuter mettait au jour un vide extrême⁸⁷. À mesure qu'il avançait, l'objet se vidait. Le vide qui apparaît ainsi ne résulte pas d'un procédé d'extraction, mais de la mise hors circuit de l'objet qui l'éloigne des façons habituelles dont nous usons de lui. Mais évoquer le vide, c'est aussi commencer d'entrevoir la possibilité de remplir l'objet. À nouveau plein, celui-ci ne peut l'être qu'à la condition, comme le précise Fischli, d'en passer par autre chose

85 Voir à ce propos Ileana Parvu, *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso*, Berne, P. Lang, 2007.

86 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Wir haben ihr [der Bohrmaschine] das alles weggenommen; all das haben wir ihr genommen. »

87 *Ibid.* : « Eine Vermutung, die ich habe und die mir immer wieder durch den Kopf geht: Was dadurch entsteht, ist ein extremer Leerraum, eine Leerstelle. »

que ce qui avant se trouvait en lui. Et si l'on demande alors ce qui vaut pour remplir ce vide, l'artiste répond : « J'espère que rien⁸⁸. »

Ce creux de l'objet, désempli du parti que nous tirons habituellement de lui, s'associe pour le mieux avec la découverte des propriétés matérielles du polyuréthane. En tant que mousse, celui-ci n'apparaît pas comme une substance. Fait d'une multitude de bulles d'air, c'est du vide mis en forme. Si afin de rendre l'objet fantomatique, les artistes ont recouru à un matériau composé à quatre-vingt-dix pour cent d'air, c'est, à en croire Fischli, une coïncidence. Ce n'est que plus tard, après avoir choisi d'employer du polyuréthane que Fischli et Weiss se sont aperçus qu'il possédait cette particularité. Reste à savoir si l'écho qu'apporte le matériau au vide produit dans l'objet par les artistes donne lieu à des œuvres sans profondeur. Si l'on se demande dans quelle mesure et de quelle façon les sculptures de Fischli et Weiss sont vides, il semble difficile qu'afin de trouver des éléments de réponse, on ne tente pas de les comparer aux œuvres de Jeff Koons.

Dans une interview datant de 2006, l'architecte Rem Koolhaas confie à l'artiste américain qu'avant de le rencontrer pour la première fois au début des années 1990, il s'attendait à quelqu'un « de frivole, de positif et d'optimiste⁸⁹ ». Du côté des œuvres, c'est le motif du vide intérieur que les critiques font ressortir avec insistance⁹⁰. Il serait même possible d'aller jusqu'à affirmer qu'une étroite correspondance s'établit entre la thèse de Jameson sur le monde postmoderne et les sculptures de Koons qui ne seraient pas loin d'apparaître comme des illustrations de la *depthlessness*⁹¹. Il y a bien sûr, comme Koolhaas s'empresse de le dire, plus que la frivolité. Et le vide derrière l'éclat des surfaces n'est pas pris en mauvaise part. On pourrait néanmoins très facilement donner d'emblée, à la comparaison entre les œuvres de Fischli et Weiss et celles de Koons, le tour d'une opposition. Là n'est pourtant pas d'abord le mode sur lequel nous choisissons ici de construire le rapport entre ces artistes. Et c'est Fischli qui en premier annule cette façon d'examiner leurs œuvres respectives, en manifestant un grand intérêt pour le travail de Koons.

Ce n'est pas assez de dire que les sculptures de l'artiste américain font comme si elles étaient remplies d'air. Il y aurait en elles, comme l'ajoute Fischli, « un peu trop

88 *Ibid.* : « Hoffentlich nichts. » Puis se ravisant, Fischli ajoute : « Hoffentlich nichts Verfestigendes. »

89 H. U. Obrist, *Jeff Koons*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2012, p. 45.

90 Voir Isabelle Graw, « There Is No Art in It. » Conversation with Jeff Koons, *Jeff Koons. The Painter*, cat. d'exposition, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2012, p. 78 : « The theme of the inner void is always there, too – from the inflatables and the vacuum cleaners right up to *Hanging Heart* – as if to remind us that there is nothing “inside” art except air; that it has no substance. »

91 Voir P. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, op. cit.*, p. 67 : « [Die ersten Skulpturen] wirken fast wie Illustrationen zu Fredric Jamesons These [...]. Jamesons Idee, dass die Kultur sich in eine alles überziehende kulturelle Oberfläche verwandelt habe, die durch “Tiefenlosigkeit” charakterisiert sei, entspricht Koons' Motiv des Ausblasens und der makellosen Oberfläche. »

d'air ». Pourquoi est-ce précisément cette pression trop importante (« *Überdruck* ») qui les rend intéressantes aux yeux de l'artiste suisse ? L'évocation des sculptures qui prennent comme modèle des ballons gonflés ne va pas sans le rappel des débuts. Fischli mentionne les premiers travaux où Koons faisait exactement le contraire : les aspirateurs procèdent en effet d'un manque d'air⁹². Un fil commence d'être déroulé de la basse à la haute pression. Mais qu'est-ce qui peut bien intéresser ici Fischli ? N'est-ce pas le paradoxe du rien en excès ? Le fait, pour les sculptures de Koons, d'être trop remplies alors même que nous sommes persuadés de ne trouver que du vide derrière leurs surfaces ? Ou alors ce pourrait être l'insistance sur l'intérieur de l'objet auquel renvoient aussi bien les aspirateurs que les œuvres semblant gonflées comme des ballons. Il est difficile de ne pas songer à redéfinir la superficialité, dès lors que l'éclat des extérieurs ne change rien à ces retours que sans cesse nous faisons en pensée vers le centre de l'œuvre.

Partout présent, le souffle ne semble pourtant pas donner lieu à une respiration. Des *Inflatables* (1979) à la *Balloon Venus* (2008-2012), Koons a constamment travaillé à affirmer le caractère pneumatique de la sculpture. Certains critiques n'ont d'ailleurs pas hésité à décrire ses œuvres comme l'image du souffle de l'artiste⁹³. On peut toutefois se demander s'il y a lieu de considérer comme un souffle l'air que celles-ci semblent contenir, alors qu'aucun frémissement ne les agite. Il vaut à cet égard d'examiner la suite de sculptures issues de moulages d'objets coulés en bronze que comporte la série intitulée *Equilibrium*. Ce qui frappe dans *Aqualung*, *Lifeboat*, *Snorkel* et *Snorkel Vest* – toutes œuvres datant de 1985 –, ce n'est pas le fait que Koons associe la vie et la mort⁹⁴ en recourant à la lourdeur du bronze qui inévitablement s'enfonce dans l'eau, mais bien l'absence de vibration de sculptures qui, et cela concerne plus spécialement la veste avec la bouteille de plongée ainsi que le tuba, sont étroitement liées à la respiration. Si la mort est évoquée ici, c'est moins par le poids, le manque d'éclat et les teintes sombres du bronze que par l'air apparaissant comme figé à l'intérieur de l'objet : Koons a véritablement fait de ces sculptures des tombeaux du souffle.

Rien de tel ne se produit dans le travail de Fischli et Weiss. Si Fischli en vient d'ailleurs à mentionner dans la discussion les œuvres de l'artiste américain, c'est d'abord afin de faire remarquer qu'en paraissant remplies d'air, elles se distinguent de leur propre pratique et plus particulièrement de la série de sculptures noires moulées en caoutchouc massif qu'ils exécutèrent durant la deuxième moitié des années 1980. Or, contrairement à ce que nous pouvions alors penser, ce n'est pas sur le terrain

⁹² Voir la série intitulée *The New* (1979-1986).

⁹³ Voir par exemple Jerry Saltz, *The Dark Side of the Rabbit: Notes on a Sculpture by Jeff Koons*, *Arts Magazine*, février 1988, p. 26 : « Ultimately, what we have before us is the image of the artist's breath. » Il est à noter qu'aucune référence n'est faite ici à l'œuvre de Piero Manzoni.

⁹⁴ Voir là-dessus Peter Jones, *Uncanny Koons*, *Art Criticism* vol. 15, n° 2, 1999, p. 60.

de l'opposition entre vide et plein, superficialité et consistance que se trouvent les différences entre ces deux œuvres. Celles-ci seraient plutôt à chercher du côté du ton adopté : l'emphase particulière aux sculptures de Koons est entièrement étrangère au travail de Fischli et Weiss. Il serait certes facile d'appuyer ici sur le contraste existant entre la lourdeur du bronze et la légèreté du polyuréthane. Mais ces deux termes – lourdeur, légèreté – sont à prendre dans un sens qui excède celui de la référence au poids effectif de la sculpture. Fischli et Weiss n'ont d'ailleurs pas manqué de recourir parfois à des matériaux lourds, comme ce fut le cas du caoutchouc pour les sculptures en gomme noire précédemment mentionnées. Mais, là où pour Koons la lourdeur équivaldrait à une quête de monumentalité et à une certaine grandiloquence, les artistes suisses parviennent à maintenir leur exigence de simplicité même quand ils tirent parti de matériaux particulièrement pesants. Les différences entre ces deux pratiques ne s'arrêtent pourtant pas là. On devrait pouvoir penser l'emphase de la sculpture de Koons en lien avec son caractère définitif. L'effet changeant, l'aspect transitoire produits par les reflets et les miroitements des surfaces ne nous empêchent pas de constater que nous avons véritablement affaire ici à des œuvres déterminées une fois pour toutes et jusqu'en leurs moindres détails. C'est aussi en cela que réside leur lourdeur. Et celle-ci est fort éloignée du lourd dont il arrive parfois à Fischli et Weiss de faire usage dans leur travail.

Mais revenons au vide afin d'examiner comment celui-ci préserve sa légèreté dans les sculptures en polyuréthane. Ni l'air, ni le peu de poids ne se donnent ici d'emblée. Fischli dit en effet ne s'être aperçu du fait que le vide est le composant principal du polyuréthane qu'après avoir commencé de l'employer. Et dans les salles d'exposition, l'occasion est rarement offerte aux spectateurs de soupeser les œuvres. L'extérieur des sculptures n'atteste pas ici, comme dans les œuvres de Koons, de l'air qui les remplit. On n'assiste pas à une prise d'importance du vide, à des strates de sens qui se greffent progressivement sur lui. C'est un tout autre mouvement qui s'effectue ici : les sculptures sont *vidées*. Rappelons le tour par lequel Fischli résume cette opération : « Nous leur avons tout pris. » Partant de l'objet, la sculpture se dépouille. Fischli ne parle pas du vide (*die Leere*), mais il emploie des mots composés : *Leerraum*, *Leerstelle*⁹⁵. L'objet est devenu un lieu. S'il est vide, c'est afin d'échapper à ce qui pourrait le figer⁹⁶. En lui prévaut la circulation. Il est traversé par les liens que nous développons avec lui, par nos pensées, nos émotions, nos souvenirs⁹⁷. En décrivant la sculpture comme un espace vide, Fischli dit la possibilité, pour l'ustensile, de dépasser les limites posées par ses fonctions. Vide, l'objet est ouvert et il accueille ce qui nous relie à lui.

95 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

96 *Ibid.* Fischli ajoute que rien de ce qui pourrait le figer ne remplit l'objet : « Nichts Verfestigendes. »

97 *Ibid.* : « Das, was wir mit diesen Gegenständen tun, das ist dann drinnen: unser Verhältnis, unsere Gedanken, unsere Emotionen zu diesen Gegenständen – damit füllen wir sie. »

Succédanés et simulacres

Il nous faut ici poser à nouveau une question annoncée et jusqu'à présent laissée en suspens : que sont les sculptures de Fischli et Weiss en relation avec les objets qui leur servent de modèles ? D'un côté, on constate qu'en elles tout concourt à brouiller la frontière séparant l'œuvre de son référent. La reproduction en trois dimensions à l'échelle 1 : 1 est principalement responsable de l'erreur du spectateur qui prend la représentation pour la chose elle-même. D'un autre côté, ce qui ressort clairement des propos des artistes, c'est que l'on a affaire à deux éléments distincts dont il importe de pouvoir penser le rapport. Comment imaginer la relation entre les pôles de l'objet et de la sculpture ? Sont-ils superposables ? Doit-on les dissocier et, malgré l'étroitesse de leurs liens, introduire une distance entre eux ? La sculpture tendrait-elle, dans l'esprit du spectateur, à supplanter l'objet ? Ou faut-il considérer à l'inverse qu'elle ouvre en lui de nouvelles perspectives ? Dans l'œuvre en polyuréthane, tient-on un remplaçant de l'objet ? Et quelles pourraient être les modalités d'un tel remplacement ?

L'artiste américain Allan McCollum a proposé d'établir un rapport de substitution entre l'œuvre et son référent. « *Surrogate* » est le terme qui revient pour qualifier son travail tant dans ses propos que dans les intitulés de deux séries – *Surrogate Paintings* (1978-1982) et *Plaster Surrogates* (dès 1982) (fig. 8). L'œuvre surviendrait-elle dès lors que la chose elle-même fait défaut ? Est-ce en tant que succédané qu'il faut la penser ? McCollum semble au premier abord prendre le mot « *surrogate* » dans une acception plus particulièrement sociologique. L'œuvre en soi importerait moins que les opérations auxquelles elle donne lieu : « faire, montrer, acheter, vendre et regarder de l'art⁹⁸ ». Elle serait à l'origine de toute une série d'actions qui finiraient par prendre le pas sur sa propre existence. McCollum se plaît à répéter que sa place se trouve à l'arrière-plan : elle constituerait le fond devant lequel se jouent les relations et les échanges sociaux au moyen desquels se construisent son sens et sa valeur⁹⁹. C'est peut-être une double absence que l'artiste produit dans ses séries de *Surrogates*. Les succédanés ne remplacent pas en effet une chose parmi d'autres. Ce sont des « signes standard pour une peinture¹⁰⁰ ». Or, tirant parti de la forme générique du tableau, ils renoncent à la capacité de présence propre au signe pour incarner l'œuvre d'art qui, selon McCollum, ne cesse pas de reculer derrière les acteurs qu'elle met en mouvement¹⁰¹.

98 Voir David Robbins, Interview with Allan McCollum, *Arts Magazine*, octobre 1985, repris dans *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, Zurich et Dijon, JRP/Ringier et Les presses du réel, 2006, p. 83 : « (...) I began to discover the powerful grip of all those emotions that go into making, showing, buying, selling, and looking at art. »

99 Voir Gray Watson, Interview with Allan McCollum, *Artscribe*, décembre/janvier 1985/1986, p. 66.

100 Voir D. Robbins, Interview with Allan McCollum, art. cit., p. 81 : « a standard sign-for-a-painting ».

101 L'artiste Andrea Fraser prend en quelque sorte McCollum au mot quand elle écrit le scénario de sa performance intitulée *May I Help You* (1991) qui se déroule devant une centaine de *Plaster Surrogates* accrochés dans une galerie. A. Fraser, *May I Help You?* 1991/2013, *Texts, Scripts, Transcripts*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2013, p. 20-30.

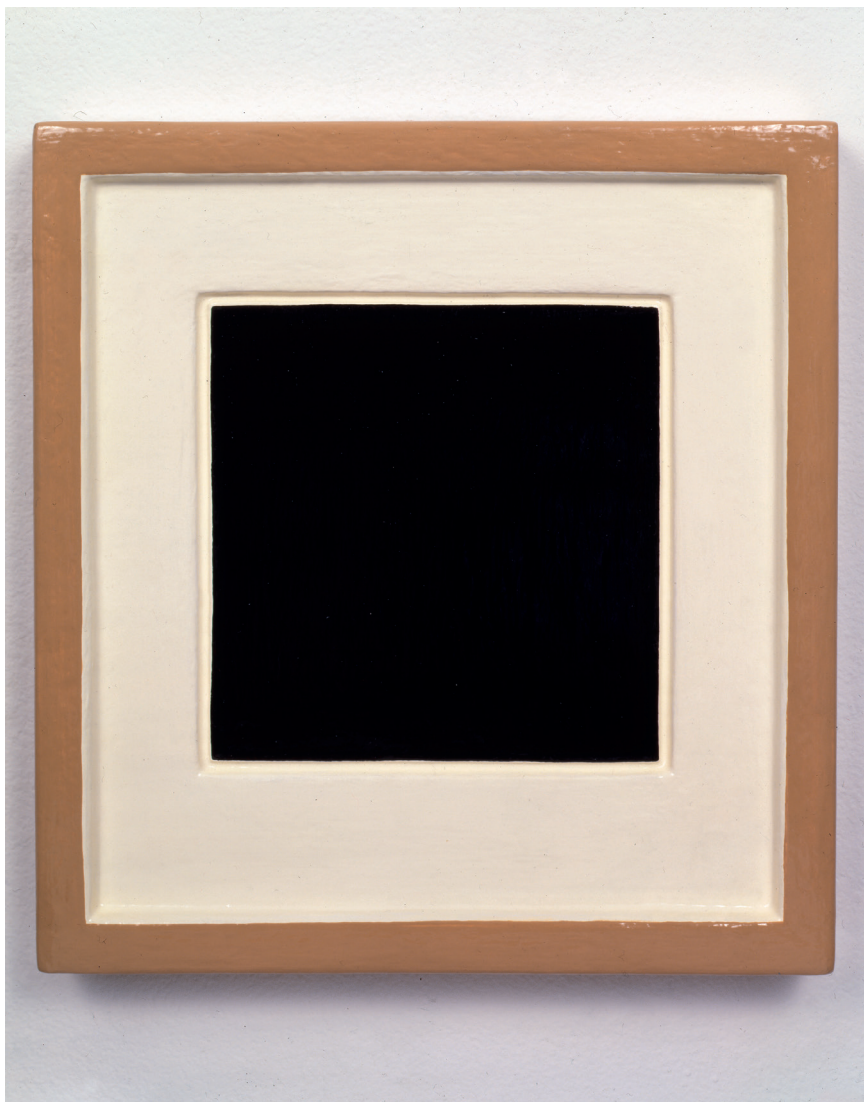


Fig. 8 - Allan McCollum, *Plaster Surrogate (Substitut en plâtre)*, 1982/83
Émail sur plâtre Hydrostone, 18 x 19 cm
Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

La métaphore théâtrale participe explicitement du travail de l'artiste américain ainsi que l'on peut en juger par l'emploi répété qu'il fait du mot « *prop* ». Les tableaux en bois ou en plâtre seraient des accessoires tels que l'entend le vocabulaire du théâtre : ils représenteraient l'objet sans coïncider en tous points avec lui, à la façon de livres que l'on ne peut pas ouvrir pour lire ou de denrées que l'on ne consomme pas. Si les mots « *prop* » et « *surrogate* » se renforcent l'un l'autre pour rendre compte du mouvement de substitution effectué par l'œuvre, il est à noter que McCollum ne recourt à aucun moment au registre du faux et au qualificatif « *fake* ». En tant qu'accessoires, les tableaux possèdent la capacité de transformer en une représentation le lieu où ils sont accrochés. Ce qui prévaut ici, c'est le modèle de la scène de théâtre et imaginant les spectateurs d'une exposition en train de prendre conscience de leur désir de contempler des tableaux, McCollum mentionne le motif brechtien de la distanciation¹⁰². Mais la représentation n'est pas uniquement comprise dans son sens théâtral. La galerie n'est pas seulement une scène sur laquelle montent des visiteurs ; en tant qu'elle est aussi « comme l'image d'une galerie », elle effectue une opération de renvoi propre à la représentation picturale¹⁰³. Des expositions récentes des *Plaster Surrogates* montrent cependant que l'accrochage de tableaux peut nous transporter également ailleurs, hors des lieux institutionnels de l'art¹⁰⁴. Le format vertical propre au portrait ainsi que les teintes pastel choisies pour recouvrir les murs évoquent en effet plutôt le groupement de photographies familiales dans des intérieurs domestiques. C'est à la lumière de ces transformations du lieu physique que la discussion du caractère figuratif des *Surrogates* prend tout son sens¹⁰⁵. Si ces œuvres retracent une histoire de l'abstraction, elles n'en ont pas moins une fonction représentative. En elles, le tableau se fait tout à la fois objet et image.

Le décor de théâtre n'est pas une référence moins pertinente pour les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss. Une exposition en cours de préparation pour une galerie à Los Angeles a fourni l'occasion de ce rapprochement. Décrivant la genèse du projet, Fischli se souvient que le choix des deux artistes s'est précisément porté sur les objets en polyuréthane dès lors qu'il s'agissait d'exposer dans cette

102 Voir la conversation entre McCollum et Thomas Lawson publiée en anglais dans *Allan McCollum*, Los Angeles, A. R. T. Press, 1996, en ligne : [http://allanmccollum.net/allanmcnyc/Lawson_AMc_Interview.html], non paginée et traduite en français par B. Hœppner dans *Allan McCollum*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art moderne de Lille Métropole, 1998, p. 20.

103 Voir *ibid.* : « So with the *Surrogate Paintings* the goal was to make them function as "props" so that the gallery itself would become *like* a picture of a gallery by re-creating an art gallery as a stage set. »

104 Voir par exemple l'exposition de McCollum qui s'est tenue au Musée d'Art moderne et contemporain, Genève du 12 février au 18 mai 2014 et où les *Plaster Surrogates* furent présentés sur des murs recouverts de peinture vert clair.

105 Voir la conversation entre McCollum et Lawson publiée en français dans *Allan McCollum*, *op. cit.*, p. 20.

ville¹⁰⁶. Cette association repose essentiellement sur le matériau des sculptures qui se trouve être fréquemment employé dans la production de décors. De la rencontre entre ces œuvres et Los Angeles découle la possibilité, telle que Fischli la mentionne, de considérer l'installation d'objets en polyuréthane comme une scénographie. Il nous faut ici nous interroger sur le rapport au référent que construit une sculpture capable de se présenter comme un décor. « *Ersatz* » ne fait pas partie des mots dont Fischli use à ce propos : la sculpture n'advient pas ici en remplacement de l'objet. On aurait plutôt affaire à une exploration des liens que le faux entretient avec le vrai. Les termes employés lors de la conversation au sujet de l'exposition à Los Angeles ont d'ailleurs en allemand tous trait à la tromperie : « *Kulisse* », « *Attrappe* », « *Inszenierung*¹⁰⁷ ». La sculpture ne dédaignerait pas d'assumer la fonction d'un piège à regards. Les installations de Fischli et Weiss suscitent parfois des réactions inadéquates de la part de leurs spectateurs. Il arrive ainsi que des visiteurs pensent entrer dans la salle d'exposition au mauvais moment, alors que l'œuvre est encore en cours de montage : tromper revient aussi à montrer ce qui est habituellement dissimulé.

L'effet de duperie est sans doute également à penser au regard de la relation complexe entre sculpture et image. Car c'est aussi sur ce terrain que doit s'étendre la comparaison des travaux de Fischli et Weiss d'une part et de McCollum d'autre part. D'un côté comme de l'autre, il est manifeste que l'objet ne peut pas se construire en dehors de son rapport à l'image. Mais il nous faut ici avant tout prêter attention aux différences existant entre ces deux approches. Si les sculptures en polyuréthane parviennent à nous abuser, c'est que nous les prenons pour de « vrais » objets. La tromperie est liée au moment spécifique où l'objet coïncide avec son image. Or on pourrait tout aussi bien considérer qu'elle se produit uniquement dans la mesure même où l'objet se soustrait à sa propre image. La méprise du visiteur croyant pénétrer dans la galerie durant le montage de l'exposition est rendue possible par l'impression de désordre à laquelle tendent les installations de Fischli et Weiss. L'accumulation de sculptures – qui pour certaines échappent de surcroît à leur image dès lors que le spectateur ne parvient pas à les identifier et à savoir à quel ustensile il a affaire – brouille la vue et génère un flou où les objets deviennent indistincts. Il vaut à cet égard examiner la façon contrastée dont Fischli a présenté les sculptures en polyuréthane lors de l'exposition déjà mentionnée ici qui s'est tenue en 2014 à la galerie Matthew Marks à Los Angeles. Tandis que les objets semblaient moins exposés que momentanément déposés dans l'espace de la galerie, le livre d'artiste exécuté à cette occasion passe méticuleusement

106 Peter Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, septembre 2013. Il s'agit de l'exposition intitulée « Polyurethane Objects » qui s'est tenue à la Matthew Marks Gallery, Los Angeles du 18 janvier au 12 avril 2014.

107 *Ibid.*

en revue une à une toutes les sculptures de cette installation¹⁰⁸. Les photographies dont il est constitué montrent les objets en reprenant à leur compte les conventions fixées par l'administration des douanes pour le transport d'œuvres d'art. Chaque sculpture apparaît ainsi sur un même fond neutre, dans un cadrage rapproché qui met en évidence ses moindres particularités. À travers ce livre, c'est comme si Fischli cherchait à compenser la part d'invisibilité inhérente à la présentation des objets sous la forme d'installations. Le trop plein de lumière auquel les sculptures sont soumises dans les photographies appellerait ce qui en elles résiste à l'image quand dans l'espace d'exposition elles s'amoncellent à profusion.

Dans son travail, McCollum donne en revanche à l'image un caractère plus clairement incontournable. Cinq ans après le début de sa série de tableaux en bois peint, il exécute des photographies de l'écran de son téléviseur qui montrent des scènes à l'arrière desquelles figure un décor de peintures en tous points semblables à ses *Surrogates* (fig. 9). L'artiste décrit avec humour le plaisir quelque peu infantile que lui procure le sentiment de passer à la télévision¹⁰⁹. Mais ce n'est pas l'un des moindres intérêts de cette série intitulée *Surrogates on Location* et commencée en 1982 que de revenir par le moyen de l'image à ce qui fut le point de départ de la production des objets. McCollum dit considérer ces photographies comme une sorte de preuve comique de la capacité de ses œuvres à rendre compte d'un phénomène s'étendant au-delà de la sphère artistique¹¹⁰. Citant le mot d'un ami, il suppose qu'elles dotent son projet d'une « provenance fictive¹¹¹ ». On pourrait aussi estimer que ces images où l'artiste reconnaît l'objet, tel qu'il a commencé de l'exécuter des années avant, constituent une origine du travail qui intervient dans l'après-coup. Le fil de la chronologie s'en trouve bouleversé. Il est impossible de savoir si l'objet sort de l'image ou s'il y fait son entrée. À aucun moment, ni au début, ni à la fin, l'image ne cède. Cette omniprésence de l'image dans la construction de l'objet, McCollum l'atteste à sa façon quand il confie qu'il aime parfois regarder ses *Surrogates* comme si ces œuvres existaient uniquement pour être photographiées¹¹².

108 Peter Fischli David Weiss, *Polyurethane Objects*, New York et Cologne, M. Marks Gallery et Verlag der Buchhandlung W. König, 2014.

109 Voir D. Robbins, Interview avec Allan McCollum, art. cit., p. 91.

110 *Ibid.* : « I started taking these pictures as a kind of facetious “proof” that my works were an accurate rendering of a real-life phenomenon. »

111 *Ibid.* : « a fictitious provenance ».

112 *Ibid.*, p. 94 : « There's a certain way I like to look at my surrogates, sometimes: that they exist solely to be photographed. »



Fig. 9 - Allan McCollum, *Surrogates on Location (Incidental to the action)*
(*Substituts sur place [Secondaires par rapport à l'action]*), 1982/84

Photographie, 20 x 25 cm

Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

Il est pourtant, tout particulièrement dans les *Plaster Surrogates*, un élément dont l'image ne parvient pas à rendre compte. Ces tableaux font en effet naître un désir de rapprochement : on voudrait les décrocher, les manipuler. Ils sont capables d'une sorte d'appel tactile lancé à leurs spectateurs. Ce pouvoir d'attraction tient sans doute à leur qualité matérielle et, plus précisément, à la brillance des couches de peintures déposées sur du plâtre – aspect et procédé qui ne manquent pas d'ailleurs de faire songer aux objets exécutés au début des années 1960 par Claes Oldenburg pour son projet *The Store*. Mais relever l'affinité entre les *Surrogates* et la photographie, c'est faire état de la possibilité d'une reconnaissance rapide de la forme de ces œuvres. Les tableaux de McCollum sont dépourvus de détails. Cette élimination de ce qui nuit à la perception de la forme comme un tout, il faudrait pouvoir la penser en même temps que l'agrandissement d'images dont résulte la série intitulée *Perpetual Photos* (fig. 10).

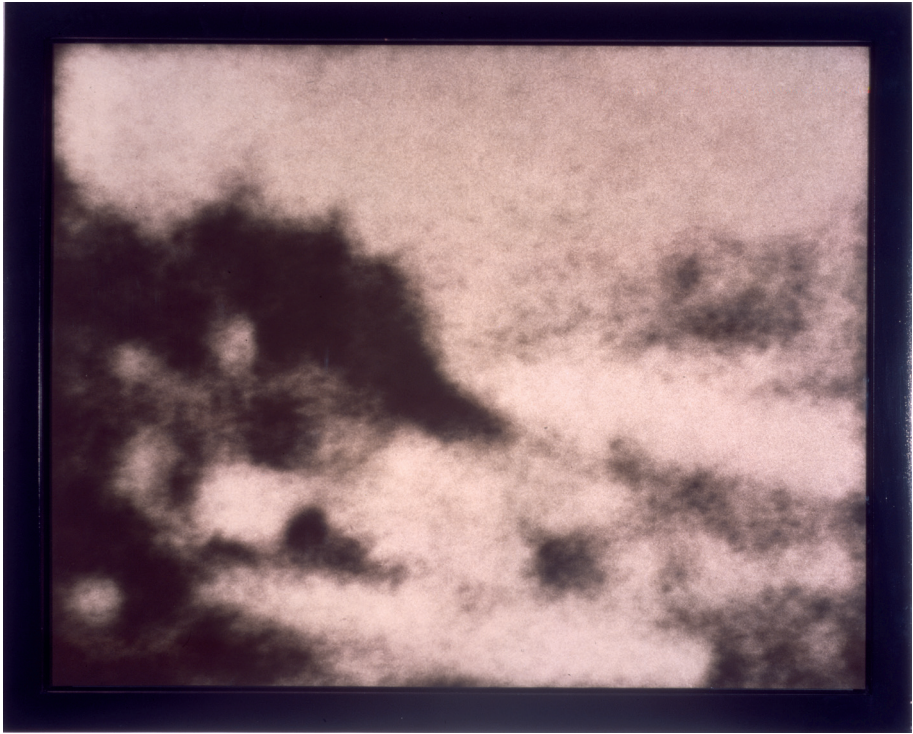


Fig. 10 - Allan McCollum, *Perpetual Photo (No. 126B)* (*Photo perpétuelle, [N° 126B]*), 1982/1989

Tirage argentique, 109 x 134 cm

Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

McCollum donne ici au spectateur la possibilité de se rapprocher des tableaux figurant à l'arrière-plan de ses *Surrogates on Location*. On peut remarquer que ce mouvement vers l'avant accompagne une curiosité entièrement visuelle et ne réserve aucune place au désir de toucher l'œuvre que suscite le tableau en tant qu'objet. Ce qui dans la vue d'ensemble laissait encore deviner un semblant de motif se défait complètement de près. La représentation s'ouvre comme un gouffre et paraît alors, dans les termes de l'artiste, « le fantôme d'une œuvre d'art, le fantôme d'un contenu¹¹³ ».

Ce qui se produirait au fond tant dans les *Perpetual Photos* que dans les moulages de tableaux, c'est une poussée jusqu'à la limite. L'interrogation sur ce qui reste – de la représentation ou de la peinture – quand on a presque tout enlevé, McCollum la poursuit en lui imprimant peut-être, comme le propose Rosalind Krauss, un tour

113 *Ibid.*, p. 95 : « the ghost of an artwork, the ghost of content ».

ironique¹¹⁴. Cette exploration des limites reprend certes de façon distanciée les impératifs modernistes de Clement Greenberg. Mais il importe davantage ici de penser la façon dont McCollum lie la réduction, héritée du Modernisme, et la notion de *surrogate*. Si les moulages de tableaux assument une fonction de succédanés, il faudrait relancer notre questionnement à partir de ce dont ils prennent la place : un modèle idéal dont nous ne tenons qu'une multitude de copies. Il y a, dans le succédané, l'indication d'un amoindrissement. Le modèle possédait peut-être des spécificités, nous n'avons accès à présent qu'à des tableaux génériques. Ce passage du spécifique au général ne résulte pas seulement d'un processus de soustraction, c'est également ce qui fait des moulages de tableaux des succédanés. McCollum aligne ces deux opérations – réduction et remplacement – et installe ses *Surrogates* dans la dépendance d'un modèle auquel ces œuvres comme amoindries n'atteignent pas.

Il reste à se demander si l'on peut penser les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss en tant que « *surrogates* ». Leur façon de mimer l'objet sans toutefois posséder ses propriétés semble tout d'abord indiquer qu'une telle approche pourrait leur convenir. Le terme succédané parviendrait à rendre parfaitement compte du manque tel qu'il définit l'élément qui remplace dans son rapport à la chose elle-même. Du fait qu'il nous est généralement impossible d'en avoir l'usage, les sculptures en polyuréthane peuvent apparaître comme occupant une place en deçà de celle de leurs référents. Or c'est précisément sur ce point que la pratique de Fischli et Weiss s'écarte des *Surrogates* de McCollum. Loin de déterminer l'œuvre dans la relation qu'elle entretient avec son modèle, le manque est en effet, dans les sculptures en polyuréthane, l'occasion d'un renversement. En cela réside le sens du vide tel que le décrit Fischli. Priver les sculptures des fonctions de l'ustensile, ce n'est pas les rendre inférieures à leurs référents. C'est construire en elles le lieu d'un passage, d'une circulation. Fischli et Weiss ont peut-être travaillé à instaurer un nouvel équilibre : ce qui est enlevé est remplacé par une ouverture sur d'autres possibilités. Le rapport de l'œuvre à son référent n'est pas pensé ici sur le mode d'un amoindrissement. On assiste au contraire à un élargissement de la pensée de l'objet : ce qui en lui est parfois occulté trouve dans la sculpture sa pleine résonance.

Si l'œuvre n'est pas prise dans un rapport d'infériorité à son modèle, pouvons-nous aller jusqu'à supposer qu'elle vaut à l'inverse mieux que lui ? Tendrait-elle à le surpasser ? Ce questionnement fait tenir les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss entre deux pôles : si ce ne sont pas des succédanés, peut-être avons-nous affaire à des simulacres. Il ne suffirait pas alors qu'elles surpassent l'objet ; encore faudrait-il qu'elles le supplantent. Elles reprendraient ainsi à leur compte le travail

114 R. Krauss, *X marks the spot*, in Yve-Alain Bois et R. Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre G. Pompidou, 1996, p. 205.

de destruction des modes de la représentation tel que le décrit Gilles Deleuze¹¹⁵. S'emparer de la place du modèle, c'est en effet mettre fin à la dualité de l'original et de la copie. Du modèle à l'œuvre, le trajet est le fait de la représentation. Le simulacre l'annule en se substituant à ce qui serait son point d'origine. C'est aussi d'une suppression de la distance qu'il s'agit ici et ce n'est pas manquer de pertinence que de se demander si la proximité existant entre les sculptures en polyuréthane et leurs référents ne fait pas de ces œuvres des simulacres. Louis Marin resserre la question du simulacre autour du trompe-l'œil dont il reconnaît l'opération dans la mise en suspens de la relation référentielle¹¹⁶. Loin de se faire vide et absence pour renvoyer au modèle, le trompe-l'œil s'approprie la présence de son référent. Il est certes impossible d'associer les sculptures en polyuréthane aux « bonnes copies¹¹⁷ » de Platon ou au principe d'imitation, garant de la distance entre modèle et copie, que Deleuze et Marin opposent respectivement au simulacre et au trompe-l'œil, mais convient-il pour autant de les décrire comme adoptant le rôle d'usurpatrices ?

Les sculptures de Fischli et Weiss nous mettent au défi de penser la perte de distance entre œuvre et référent en même temps que le maintien de la fonction de modèle. Si elles tentent de se faire passer pour leur référent, à aucun moment elles n'entendent prendre sa place. La coïncidence avec le modèle ne détruit pas ici la possibilité de poursuivre une relation avec lui. Malgré la pratique de la copie qui les prive de la distance propre à l'imitation, malgré leur propension à la tromperie, les sculptures en polyuréthane ne sont ni des simulacres, ni des trompe-l'œil¹¹⁸ : nulle part, on ne trouve en elles des traces du projet d'élimination du référent. *Gedanke, Phantom, Abbild* : la façon dont Fischli les décrit montre qu'au-delà d'elles le référent continue d'exister. On pourrait aller plus avant et dire qu'elles prennent sens uniquement dans la mesure où elles sont mises en rapport avec leur référent. Pour mesurer tout ce qui les lie à celui-ci, mais aussi ce qui les distingue de lui, un point de repère extérieur est nécessaire : le référent assume cette fonction.

C'est précisément par le maintien du référent que Fischli et Weiss s'écartent de la notion jamesonienne de « *depthlessness* ». Car ce manque de profondeur ne correspond-il pas au fond à la prise dans un plan unique de l'image, de la représentation, du discours ou du texte ? C'est une circulation en boucle qui annule ce qui se trouve au-delà d'elle. Or les sculptures de Fischli et Weiss refusent de se priver de l'existence d'un élément extérieur à ce circuit. Dans l'opération de la référence,

115 Gilles Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 302.

116 Louis Marin, *Représentation et simulacre*, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 309.

117 G. Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, art. cit., p. 296.

118 Pour une discussion plus approfondie du parallèle entre les sculptures de Fischli et Weiss et le trompe-l'œil pictural, voir I. Parvu, *Pouvoir des choses*. Les sculptures de Peter Fischli et David Weiss, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* n° 2, 2011, p. 253-266.

elles puisent un moyen pour sortir de cette boucle. Elles se tiennent ainsi sur un double terrain : en tant que signes, elles admettent un système clos sur lui-même ; en tant que reproductions (*Abbilder*), elles conservent leur relation avec un référent extérieur. La particularité de leur position, nous voudrions la rapporter à la place qu'elles occupent dans l'histoire de l'art. Les œuvres de Fischli et Weiss ne sont pas étrangères à ce que Deleuze décrit à la fin de son appendice sur Platon et le simulacre comme le « moment du Pop Art » : « Le factice est toujours une copie de copie, qui doit être poussée *jusqu'au point où elle change de nature et se renverse en simulacre* (moment du Pop'Art) ¹¹⁹. » Mais ce moment qui résonne encore en elles, le fait en s'affaiblissant. Les sculptures de Fischli et Weiss ne nous renseignent pas seulement sur les liens qui les unissent à l'art des années 1960. Elles portent également témoignage du passage du temps, des décennies qui se sont écoulées, des changements qui se sont produits. Le renversement en simulacre, qu'elles ne méconnaissent pas, s'accommode en elles avec la présence d'objets extérieurs au monde de la représentation.

119 G. Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, art. cit., p. 307.